

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



O REGISTO DA AÇÃO NO METATERRENO

Miguel Valente Guedes Martins Teixeira

Trabalho de Projeto

Mestrado em Arte Multimédia
Especialização em Audiovisuais

Trabalho de Projeto orientado pela Professora Doutora Susana de Sousa Dias

2018

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Miguel Valente Guedes Martins Teixeira, declaro que o presente trabalho de projeto de mestrado intitulado “O Registo da Ação no Metaterreno” é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação, ao longo do trabalho, segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa, 25 de Outubro de 2018

RESUMO

O atual projeto de investigação artística e conceção teórico-prática centra-se na formulação de um conceito pessoal — o *metaterreno*, que suporta uma obra imagética em forma de instalação. Todo o processo conceptual passa pela elaboração e justificação dessa visão que é acompanhada por uma sensação metafórica. A questão imagética, que se expressa no vídeo, tenta solucionar um problema da repetição exata de uma ação que, até agora, foi comprovado ser impossível de visualizar. Esta narrativa tem como intenção, confrontar o espectador com uma metamorfose, visível na transformação da ação, pela imagem. Recorrendo ao vídeo e também à fotografia, abre-se assim, a possibilidade de um percurso alternativo, através de uma viagem imagética, subjetiva e espacial. A utilização destes media permite o registo e a posterior visualização, cíclica e homogénea de uma ação que pode ser ‘esticada’, até ao momento em que a ação passada faz agora parte do presente. Este processo dá-se no *metaterreno*, espaço (*re*)criado através de uma simbiose evolutiva dos conceitos de Willy Orskov sobre os ‘Terrenos Vagos’ e as de Marc Augé sobre os ‘Não-Lugares’. A imagem, que aqui funciona também como matéria, é sustentada por noções de espacialidade e temporalidade, comunicantes, numa estreita relação com o sujeito que as observa e analisa — pontos de estudo que são dissecados de forma a abrir mais lugares de discussão e possibilidade dentro deste terreno. O preenchimento de espaços, a alteração do tempo e a sua relação com o espectador, são pontos fulcrais, aos quais se procura dar resposta. É na parte prática do projeto que exponho os argumentos que fundamentam a minha opção relativa à construção artística das peças finais, suportada nas influências artísticas que assumo e que me permitem transportar uma multiplicidade de ações/cenas do quotidiano até ao momento expositivo, dando visibilidade à instalação final.

Palavras-Chave:

Terreno - Ação - Imagem - Tempo - Espaço

ABSTRACT

The current project of artistic research and theoretical-practical design focuses on the formulation of a personal concept - the meta-terrain (or meta-ground), which supports an imagery in the form of an installation. The entire conceptual process involves the elaboration and justification of this vision which is accompanied by a metaphorical sensation. The imagery issue, which is expressed in the video, seeks to solve a problem of the exact repetition of an action that, until now, has proven to be impossible to visualize. This narrative intends to confront the spectator with a metamorphosis, visible in the transformation of the action, by the image. Using video and photography, opens up the possibility of an alternative route through an imagery, subjective and spatial journey. The use of these media allows the recording and subsequent visualization, cyclical and homogeneous, of an action that can be 'stretched', until the moment the past action is now part of the present. This process takes place in the metaterrain/ground, space (re)created through the evolutionary symbiosis of Willy Orskov's concepts of 'Vague Grounds' and Marc Augé's 'Non-Places'. The image, which here functions also as matter, is supported by notions of spatiality and temporality, communicants, in close relation with the subject who observes and analyzes them — points of study that are dissected in order to open more places of discussion and possibility within this ground. Issues such as the filling of spaces, the change of time and their relationship with the spectator are key points, which are sought to respond. It is in the practical part of the project that I present the arguments that support my choice regarding the artistic construction of the final pieces, based on the artistic influences that I assume and that allow me to carry a multiplicity of actions from daily life until the expository moment, giving visibility to the final installation.

Keywords:

Field - Action - Image - Time - Space

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha Mãe, pelo apoio incondicional e por me ensinar que com dedicação e esforço tudo se consegue.

Agradeço ao meu Pai, por todas as viagens, conversas e construções que serviram de pilares a este projeto.

Agradeço aos meus Avós, por todo o carinho e motivação que sempre me deram ao longo deste percurso académico e pessoal.

Agradeço ao Diogo, por me mostrar que devemos seguir o nosso caminho com honestidade e paixão pelo que nos move.

Agradeço às Manas — Becas, Mescla, Paulo, Su e Tomás — por toda a força, inspiração e compreensão nos piores e nos melhores momentos.

Agradeço à Inês, à Joana e à Matilde toda a amizade e apoio durante esta aventura.

Agradeço ao Alexandre, ao Francisco e ao Luís Miguel toda a participação e ajuda na montagem da exposição final.

Agradeço à Tia Lena, por me ajudar a escolher as palavras certas, elevando o meu discurso.

Agradeço ao João Garcia a boa vontade e paciência ao ajudar-me a estruturar o corpo deste trabalho.

Por fim, agradeço à professora Susana por ter acreditado neste projeto.

“Quando uma criança, deixada sozinha, repara nos poucos objectos que povoam a sua solidão - uma boneca, um carrinho de linhas, um cubo ou simplesmente o lençol da sua cama -, o que é que vê exactamente, ou melhor, como vê? O que faz? Imagino-a, primeiro, a balançar-se ou a bater levemente a cabeça contra a parede. Imagino-a a ouvir o seu próprio coração a pulsar na têmpora, entre o olho e a orelha. Imagino-a a ver à sua volta, ainda muito longe de qualquer certeza e de qualquer cinismo, ainda muito longe de acreditar no que quer que seja. Imagino-a expectante: ela contempla na letargia da espera, sobre o fundo da ausência materna. Até ao momento em que aquilo que vê se abrirá de repente, atingido por algo que, no fundo - ou *do fundo*, quero dizer, desse mesmo fundo de ausência -, a fere, a *olha*. Algo com o que, finalmente, vai construir uma *imagem*. A mais simples imagem, sem dúvida: puro golpe, pura ferida visual. Puro movimento ou deslocação imaginária. Mas também um objecto concreto - carrinho de linhas ou boneca, cubo ou lençol -, mal é *exposto* ao seu olhar, logo é transformado. Um objecto *movimentado* em todo o caso, ritmicamente movimentado.” (DIDI-HUBERMAN, 2011: 59)

Índice

Introdução.....	1
I - <i>Metaterreno</i>: Conceitos e Noções.....	6
1. Do Terreno Expectante ao <i>metaterreno</i>	8
2. O Ciclo Temporal no <i>metaterreno</i>	15
3. O Sujeito no Espaço.....	20
II - Instalação: Processos técnicos e criativos.....	25
1. Instalação e Influências.....	27
2. Ação na imagem.....	37
3. Multiplicidade no vídeo.....	43
Considerações Finais.....	48
Bibliografia.....	50
Anexo 1: Figuras.....	56
Anexo 2: Vídeos.....	57

Introdução

O presente trabalho de projeto surge como um aprofundamento de uma instalação apresentada em julho de 2016, na unidade curricular de Criação Audiovisual, desenvolvida no âmbito do Mestrado de Arte Multimédia com especialização em Audiovisuais, da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. A instalação foi concebida com base em três componentes: fotografia, vídeo e som. Todas as peças da instalação foram desenhadas e concebidas em torno de um conceito-chave, 'terreno expectante'¹, e da sua simbologia conceptual, estética e geográfica.

Efetivamente, o vídeo estruturante da minha instalação inicial abre a possibilidade de um percurso, numa viagem imagética, que é pessoal e (in)temporal até à definição do meu objeto de estudo. Na verdade, foi o caminho necessário para a descoberta de novas conceções e perceções do espaço, que continuo a procurar neste trabalho de projeto.

Assim, o meu trabalho centra-se no meu próprio conceito de *meta²terreno*, apreendido nestas experiências de realização conceptual que resultaram na primeira exposição atrás referida. Responder a questões sobre o preenchimento de espaços, a alteração do tempo, e a sua relação com o espectador, são pontos orientadores que fundamentam este trabalho. Proponho-me desenvolver uma reflexão teórica sobre os conceitos acima apresentados e proceder à construção/conceptualização de uma nova instalação, utilizando os mesmos *media*, mas com uma nova dimensão e afirmação pessoal.

A observação de espaços sem ocupação e à espera de uma utilização ou produção futura, resultante de novos projetos de requalificação e renovação urbana, desde construções habitacionais, jardins urbanos ou centros comerciais, faz-me querer explorar estas porções de terreno numa nova possibilidade imagética, recorrendo a

¹ “Terrenos com loteamentos urbanos aprovados ou em via de aprovação (privados ou públicos)”. Em <http://smi.ine.pt/Conceito/Detalhes/3195?voltar=1>

² “(grego *metá*, no meio de, entre com); prefixo. Exprime a noção de mudança”. Em: <https://www.priberam.pt/dlpo/meta>

objetos tão simples como um copo, uma garrafa, uma mesa, uma cadeira e/ou mesmo uma folha de papel. São suportes físicos nos quais eu posso desenhar e repensar o impacto visual no cidadão comum. Nesta hipótese de um novo conceito (*metaterreno*), estes espaços/objetos funcionam como uma superfície que passa a poder ter a sua ‘própria vontade’, transformando-se, assim, num espaço ‘embrião’ que fica aberto a um outro preenchimento.

Toda a conceção prática da minha instalação final terá como intenção a tentativa de confrontar o espectador com o facto de que a representação de uma ação através da imagem a transforma numa outra ação. Este contacto dá-se quando o espectador entra no espaço expositivo e dialoga com as peças presentes, existindo uma interação direta entre o sujeito e o referente. Pretende-se despertar no sujeito a curiosidade através da observação, obrigando-o a questionar-se sobre o que vem a seguir, num processo dialético e de provocação. A ideia é que o lugar que exploro tem o objetivo de ser preenchido, como se fosse um objeto com um sentido próprio. Também a relatividade do tempo está diretamente ligada a este pensamento, onde os espaços ganham uma nova sensação temporal.

O interesse inicial pelos ‘Não-Lugares’³ surge com o fascínio pela observação de espaços do quotidiano, que fui registando fotograficamente. Esta observação provoca um interesse crescente pelo propósito e função desses espaços. É nas palavras de Willy Orskov que consigo construir e identificar a minha linha de pensamento, orientadora deste projeto teórico-prático, concebendo-a na perspetiva deste autor: “Terreno Vago... Não é paisagem nem lugar, é uma área isenta de significação, um apreciável vácuo. Trata-se de uma área que irá adquirir um sentido, uma área onde a produção de sentido está sempre latente”(Orskov, 2000: 11).

³ “Se um lugar pode definir-se como identitário, relacional e histórico, um espaço que não possa definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar.” (Augé, 1935: 83)



Fig. 1: 'Não-lugar' 1, Janeiro de 2017, Londres.

Fig. 2: 'Não-lugar' 2, Junho de 2017, Hamburgo.

De facto, ao estar presente num espaço que parece não ter um propósito imediato, tenho vontade de o analisar, dissecar e preencher. O binómio ‘vazio-cheio’ vem dessa mesma necessidade de encher o que está vazio, num pragmatismo que me é inerente. É importante para mim perceber e interpretar essa dualidade ao recorrer à imagem, de forma a conseguir incutir sentido a uma ação trivial, que é caracterizada por dois momentos decisivos, dois pilares de tensão que são materializados visualmente — o momento vazio e o momento cheio, o momento da chegada e o momento da partida, o momento passado e o momento presente. A minha relação com o objeto de estudo altera-se ao longo da investigação teórica, pois percebo que o espaço vazio existe e funciona por si só, ganhando identidade e um propósito especial no meu trabalho. Da percepção e exploração dos conceitos de ‘não-lugar’ e de ‘terreno expectante’, formulo a hipótese de um conceito próprio — o *metaterreno*. Esses terrenos existem não só como ‘objeto’, mas igualmente como uma porção de espaço limitado, que pode ser representado através de uma ação do quotidiano, capturada pelo vídeo. O *metaterreno* passa a ser, assim, o conceito que desenvolvo no início do primeiro capítulo e que forma a base deste projeto, que é suportado pela necessidade e possibilidade de registar a repetição exata de uma ação. Toda a investigação teórica e reflexão subsequentes têm por base este conceito, bem como todas as questões práticas que são sugeridas e que culminam no desenvolvimento da instalação final.

Assim, no primeiro capítulo deste trabalho de projeto, “*Metaterreno: Conceitos e Noções*”, são visitados diferentes autores que me permitem definir os princípios teóricos para a construção do projeto artístico. Divido este capítulo em três questões estruturantes, sendo que a primeira, “Do Terreno expectante ao metaterreno” orienta as restantes três. As questões colocadas em “O Ciclo temporal no Metaterreno” refletem o padrão que é verificado ciclicamente na repetição de uma ação, revelando o problema do tempo como realidade ou construção visual. No subcapítulo “O sujeito no espaço”, exploro a percepção do espectador e a maneira como este reage a um espaço imagético ou virtual.

No segundo capítulo, descrevo o meu processo prático articulando-o com fundamentos teóricos. Assim, no subcapítulo “Instalação e Influências” apresento as

influências artísticas e as referências que me levaram a optar pela construção de uma instalação, destacando-se, entre outras, a visão de Tatsuo Miyajima⁴. A “Ação na imagem” centra-se na importância que atribuo ao processo fotográfico enquanto registo da minha visão sobre a ação no espaço. Através de uma perspetiva prática da instalação e arte vídeo, fundamento a minha opção pela utilização de várias superfícies de projeção, que pode ser expressa no último ponto do segundo capítulo — “Multiplicidade no vídeo”.

Por fim, tento responder à problemática que funda o propósito deste projeto: em que medida a alteração do tempo contribui para o preenchimento do espaço?

NOTA: Todas as citações respeitam os textos originais e no caso das obras em inglês é feita uma tradução, incluindo-se a versão original em nota de pé de página.

⁴ Miyajima (1957-), artista que vive e trabalha em Ibaraki, Japão, explora a *performance art* em 1980 enquanto estuda pintura na Faculdade de Belas Artes e Música de Tóquio. Interessado por esta vertente artística durante cinco anos realiza cerca de oito performances, as mais recentes com a inserção do vídeo. <http://tatsuomiyajima.com/> Acedido em Janeiro de 2017

I - *Metaterreno*: Conceitos e Noções

“Reais são os microprocessos que acontecem nos terrenos vagos, não planeados e que talvez tenham uma finalidade (mas não necessariamente), conscientes e semi-conscientes, espontâneos e semi-espontâneos e que, por isso, exemplificam níveis e estratos numa elementar produção de sentido (produção de consciência). E é isso que nos interessa neles. Dizemos que estes processos são reais porque existem no tempo e no espaço. Reconhecemo-los, portanto, como *físicos*. Mas assim que despertam o nosso interesse, assim que são notados, incutimo-lhes, *também*, uma dimensão mental, adquirindo, então, uma significação para nós - tornam-se *traços*.” (Orskov, 2000: 11)

1. Do Terreno Expectante ao *Metaterreno*

A definição do termo ‘terreno expectante’ varia consoante o campo de trabalho que é possível considerar. Seguindo a via geográfica, posso dizer que este se caracteriza por um “terreno com loteamento urbano aprovado ou em via de aprovação (privado ou público)”⁵. Se optar pelo significado linguístico de cada uma das duas palavras, posso afirmar que este consiste numa “porção de terra de certa extensão”⁶, “que espera (observando)”⁷. Também pode ser visto como um *terrain vague*. Este termo é usado pelos geógrafos quando se referem a terrenos com diversas alternativas de recuperação da paisagem urbanística. Trata-se de um termo que “não pretende apenas descrever uma situação de vacância ou desocupação em certa porção de solo urbano. Alude também a um estado de disponibilidade, expectativa e indeterminação, e uma estranha condição de interioridade e exterioridade, de presença simultânea dentro e fora, que liquefaz as fronteiras entre o urbano e o não-urbano (...) convida-nos além disso a olhar de forma mais tranquila para a presença desses espaços em nosso redor, vendo-os não como anomalias mas como elementos triviais da paisagem urbana, embora com a peculiaridade de configurarem um estágio intermédio ou híbrido entre o artificial e o natural.” (Brito-Henriques, 2017: 3)

Neste sub-capítulo, pretendo propor uma nova abordagem ao termo *terreno expectante*, através da proposta de um novo conceito de *metaterreno*, que serve de base/interface para ancorar o trabalho artístico a partir de uma experiência imersiva, possível nestes locais. É a partir do significado linguístico do termo inicialmente explorado (*terreno expectante*) que surge um questionamento evolutivo do conceito de *meta terreno*, na medida em que pode existir uma nova camada tanto metafórica como audiovisual, explicitada adiante.

⁵ Em: <http://smi.ine.pt/Conceito/Detalhes/3195?voltar=1>

⁶ Significado linguístico da palavra Terreno, em: <https://www.priberam.pt/dlpo/terreno>

⁷ Significado linguístico da palavra Expectante, em: <https://www.priberam.pt/dlpo/expectante>

Adaptada a um fenómeno do olhar quotidiano e da análise do real, a observação destes espaços (re)nasce com a imagem, através da fotografia, médium que utilizo frequentemente para (re)visitar, como arquivo e memória, estes espaços, sejam eles físicos ou virtuais: “Um espaço vazio, abandonado, onde uma série de ocorrências acontece, parece subjugar o olhar do fotógrafo urbano. Tal espaço urbano, que denotarei pela expressão francesa *terrain vague*, assume o status de fascinação, o indício mais solvente para indicar o que são as cidades e qual é a nossa experiência delas. Como acontece com qualquer outro produto estético, a fotografia comunica não apenas as percepções que podemos acumular deste tipo de espaços, mas também os afetos, experiências que passam do físico para o psíquico, convertendo o veículo da imagem fotográfica no médium através do qual formamos juízos de valor sobre os lugares vistos ou imaginários.” (Solà-Morales, 2014: 25)⁸

Todas estas questões que envolvem o espaço dito urbano, levam-me a tentar especificar melhor as camadas existentes entre o conceito inicial e o final, começando no terreno expectante e acabando no *metaterreno*. No entanto, dentro deste processo teórico e debruçando-me principalmente no conceito final, apercebo-me que é necessário clarificar um desdobramento de noções que provêm desta construção. Ora se pensarmos na palavra terreno esta leva-nos imediatamente à palavra espaço, que segundo Michel de Certeau é importante distinguir e ligar à palavra lugar, termo que se segue no encadeamento das noções: “Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. O espaço estaria para o lugar

⁸ “Empty, abandoned space in which a series of occurrences have taken place seems to subjugate the eye of the urban photographer. Such urban space, which I will denote by the French expression *terrain vague*, assumes the status of fascination, the most solvent sign with which to indicate what cities are and what our experience of them is. As does any other aesthetic product, photography communicates not only the perceptions that we may accumulate of these kinds of space but also the affects, experiences that pass from the physical to the psychic, converting the vehicle of the photographic image into the medium through which we form value judgments about the seen or imagined places.” (Solà-Morales, 2014: 25)

como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambiguidade de uma efetuação, mudada para um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como o ato de um presente (ou de um tempo), e modificado pelas transformações devidas a proximidades sucessivas. Diversamente do lugar, não tem portanto nem a univocidade nem a estabilidade de um ‘próprio’. Em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida pelo urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos - um escrito.” (Certeau, 2014: 184) Neste sentido, seguindo a linha de pensamento de Certeau, posso afirmar que um lugar é um perímetro que recebe uma ação, com um objetivo singular ou mesmo sem propósito algum. À semelhança do espaço, o lugar espera, pois um não vive sem o outro.

A observação diária da cidade revela uma curiosidade em entender ou decifrar os espaços que a definem. É nesta experiência imersiva que se torna compreensível uma fisicalidade circular, um movimento, um zigue-zague constante. “A cidade é redundante: repete-se para que haja qualquer coisa que se fixe na mente.” (Calvino, 2015: 28) Inúmeros sinais que despertam a atenção e permanecem na memória. Sinais que reforçam a necessidade em dar um propósito a estes *lugares praticados*. Por essa razão espaços confinados a um loteamento urbano passam agora a constituir novas formas de observação e exploração. O terreno pode estar vago mas nunca está vazio. O lugar dito geográfico adquire uma nova leitura, que é suportada por uma outra noção decisiva nesta construção, a de antropomorfização⁹ do espaço, onde pode passar a existir uma consciencialização própria destes terrenos. Esta noção nasce da questão: E se o espaço estivesse mesmo à espera? Uma (im)possibilidade ou ilusão que quero tornar praticável neste novo conceito, suportado por uma virtualidade audiovisual.

Apropriando-me de uma citação de um escultor que trabalha sobre a consciência do espaço, posso dizer que “uma marca no terreno pode, a um nível mais elevado, produzir uma impressão de consciência ou de atenção, mas nem por isso tem de revelar ou reclamar alguma finalidade. Estamos agora no ponto em que o mental se cruza com o

⁹ “derivação fem. sing. de antropomorfizar: Dar ou adquirir forma ou características humanas.” em <https://www.priberam.pt/dlpo/antropomorfiza%C3%A7%C3%A3o>

físico e emerge uma dualidade. Trata-se da percepção das orientações espaciais e das direcções (...) Estamos ainda num nível de actividade que é quase puramente tentativa psicomotora e, por isso, numa fronteira entre o físico e o mental.” (Orskov, 2000: 14) Apoiando-me nas palavras de Orskov, tento chegar a um outro ponto fulcral neste percurso, abrindo a noção de *marca* no terreno que destaca uma sugestão mental, mais do que um preenchimento concreto e absoluto. De facto, existe um conjunto de circunstâncias em aberto, onde a condição que caracteriza um terreno em espera pode ser metaforizada numa outra materialização, em objeto. A partir de agora estes espaços/lugares/terrenos podem estar ligados a um objeto *pensante* que espera uma ação.

É a partir de Jean Baudrillard (1929-2007), sociólogo e filósofo francês que ajudou à formulação de conceitos como a *simulação* ou *hiper-realidade* que entendo esta nova forma de objeto pensante: “Como o objeto automatizado “anda por si”, estabelece uma semelhança com o indivíduo humano autónomo e esta fascinação o empolga. Encontramo-nos diante de um novo antropomorfismo. Outrora os utensílios, os móveis, a própria casa traziam na sua morfologia, no seu uso, claramente impressos, a presença e a imagem do homem. Este conluio foi destruído ao nível do objeto técnico aperfeiçoado, contudo foi substituído por um simbolismo que não é mais aquele das funções primárias mas das funções superestruturais: não são mais os gestos, sua energia, suas necessidades, a imagem de seu corpo que o homem projeta nos objetos automatizados, é a autonomia de sua consciência, seu poder de controle, sua individualidade própria, a idéia de sua pessoa.” (Baudrillard, 1989: 120) É com esta análise da noção de objeto que quero destacar a nossa necessidade em colocar em espaços, ou objetos, características que nos são intrínsecas. Características essas que pretendo atribuir também a estes lugares. Estes perímetros sofrem constantes transformações e adaptações que, por sua vez, revelam um preenchimento. Aqui, o espaço e o tempo são dois pilares que sustentam a matéria. Esta ideia encontra-se bem sinalizada nas palavras de Sant’Anna Dionísio, quando este privilegia a matéria, que aqui funciona como conteúdo primordial do espaço: “O entendimento humano, na sua primordial ingenuidade, tende a ignorar tanto o tempo como o espaço, vendo sòmente o *que* dura e o *que* é extenso. A pouco e pouco, porém, começa a conceber, por abstração

cada vez mais vigorosa, a possibilidade da existência de *um* meio essencial e homogêneo no qual os seres, ou todas as formas de ser, se alojariam e ainda de *um outro meio*, igualmente essencial e homogêneo, que teria o poder de trespassar e roer subtilissimamente o que existe, dando-lhe, incessantemente, «outra idade». Quer dizer, a pouco e pouco, o espírito do homem começou a *ver* duas espécies de substância preenchedora e secundária : a *matéria*.” (Sant’Anna Dionísio, 1959: 12)

É com as palavras de Dionísio que se torna clara a dualidade e a força deste meio, que não existiria sem os seus pilares (espaço e tempo). No entanto, a matéria representa, no meu conceito, uma potência preenchedora, mas não secundária. Como referi anteriormente, a questão da matéria passa a ser um ponto vital nesta perspectiva de conceção de terreno, visto que este não existe sem o seu conteúdo¹⁰ e vice-versa. Os dois dependem um do outro, tal como o tempo depende do espaço. Desta maneira, sem matéria, a problemática do ciclo desaparece e o terreno mantém-se num ponto zero. Caso esse cenário acontecesse, todo este sistema desapareceria. Aqui a matéria representa o presente infinito, o banal que me rodeia. Os produtos que construímos como sociedade, mas dos quais nos esquecemos em seguida. Objetos que nada servem mas que me levam a pensar no porquê da sua existência e funcionalidade. A necessidade comum de voltar atrás e de lembrar, ou projetar, e contemplar um futuro próximo.

Esta matéria serve-me de análise do agora que é preenchido diariamente. Ações que efectuo em diversos lugares, que se repetem constantemente e, no entanto, comprovam que o meu percurso, apesar de variar de lugar, parece deambular sempre no mesmo espaço. Eu componho a matéria desse espaço, corpo que circula em perímetros definidos. Daí serem necessários todos estes componentes, numa cadeia constante de acontecimentos onde o lugar espera um preenchimento de matéria; a matéria flui e aloja-se no terreno até a ação terminar e todo este encadeamento se repetir. Isto é, um lugar ou um espaço nunca permanecem vazios, o que significa que um terreno que espera pode e tem ações que o ocupam. Esta substância, que é a matéria, funciona como

¹⁰ O conteúdo refere-se a tudo o que preenche um espaço, ou seja, à matéria presente sobre um lugar. Por exemplo: um copo, preenchido de água, seria o terreno e a água a sua matéria/ conteúdo.

um conteúdo primário que se revela essencial neste ciclo de repetições onde a ação é reversível. Na verdade, este pensamento parece constituir uma doutrina anti-natura onde o tempo pode ser esticado e dissecado, ao contrário do espaço, finito, onde o conteúdo apenas existe. A possibilidade da ocorrência de uma repetição aparece só de modo virtual¹¹: “Que a reversibilidade é uma noção lícita sòmente enquanto tomada como exprimindo uma possibilidade regressiva *meramente virtual* dum movimento e, em nenhum caso, como traduzindo uma possibilidade susceptível de se tornar efectiva, pois que no mundo real nenhum acontecimento é suscetível de repetição — sobre esta prevenção supomos não ser possível hoje em dia haver ressentimentos entre aqueles que tiverem auscultado um pouco a natureza do tempo.” (Sant’Anna Dionísio, 1946: 36)

Visto que a própria física duvida da possibilidade natural de uma ação se repetir em absoluto, parece-me que a única hipótese é a da imaginação, que é criada pela observação quotidiana de movimentos que são constantemente repetidos no espaço, mas nunca no tempo. Ou seja, o mesmo trajeto pode ser repetido inúmeras vezes, no entanto, a duração desse movimento é sempre variável por um qualquer tipo de condições alheias que afetam sempre a sua *performance*. Assim, por mais mecânica e exata que seja a ação em análise, esta nunca é repetida na sua realidade anterior e é aí que surge a virtualidade da repetição, que se distingue da inversão, pois esta constitui um processo de retrocessão, onde se dá uma ruptura da continuidade do tempo, imprimindo ao movimento uma dialética diversa: “Desde que o tempo (seja ele relativo, ou absoluto) se insere no «fenómeno», deixa de ser possível o mesmo fenómeno em sentido inverso. A única reversibilidade que se pode conceber como possível é a da repetição. Os antigos bem viram essa via do possível. Admitindo que o tempo é indefinido e o espaço limitado, as transformações físicas teriam também um limite.” (Sant’Anna Dionísio, 1959: 15)

A verificação de uma repetição acontecer só é possível com a hipótese de ser simulada através de meios electrónicos, dando uma possibilidade ao manuseamento do tempo. Este pilar de matéria, o tempo, sendo dissecado e reestruturado, fornece ao

¹¹ “adj. 2 g. que existe potencialmente e não em acção.” Em <https://www.priberam.pt/dlpo/virtual>

terreno uma chance de verdade na sua execução, algo que seria impossível de acontecer num ambiente natural. A possibilidade de visualização de um movimento que se repete constantemente no tempo como no espaço surge com a imagem. Esta questão está intimamente ligada com a percepção da subjetividade, já que cada indivíduo tem as suas próprias memórias imagéticas. Como refere Beirão: “Quando falamos em imagem, encontramos-nos perante algo de uma consistência diferente do que é dado na percepção, embora esteja ligada a um contexto espacio-temporal inseparável do seu sentido. Entretanto este contexto é interior ao sujeito e está apoiado em percepções e imagens anteriores. Não apresenta, portanto, a mesma consistência que a realidade objetiva, pois é uma realidade transitória, que se impõe ao sujeito a título precário. Por isso surge como mais facilmente moldável pela realidade subjetiva. Ela permite uma posse absoluta da parte do sujeito.” (Beirão, 1970: 141) Transmitir uma realidade distante, ou só possível através da imagem, abre um novo leque de pensamentos e questões, tais como a relação entre a imagem e o sujeito, que a observa. Neste contexto, o sujeito interioriza e subjetiviza a ação. É através da observação que sugiro uma nova tentativa de preenchimento destes espaços. O terreno físico ganha uma ação, registada pela imagem que manipula o tempo e faz com que esta se repita, desta forma, ciclicamente.

Assim sendo, este *metaterreno* apresenta-se como uma porção de espaço físico que é novamente preenchido e esvaziado ciclicamente: de zero a um; que espera uma outra matéria, uma ação; um contentor físico que aguarda um preenchimento/conteúdo. Aqui, o *terreno* é sustentado pelo tempo virtual da imagem.

2. O Ciclo Temporal no *Metaterreno*

Tendo em conta o conceito do *metaterreno*, tal como o proponho, e de que neste se pode encontrar uma ação que espera, acontece e desaparece, voltando ao ponto zero, encontro um padrão que aqui se materializa nos termos *preenchimento e esvaziamento*. É através destes termos que reflito na ação em que um conteúdo ou matéria se encontra a encher ou a vazar um território, podendo assim desconstruir o encadeamento de ações. Este processo cíclico destaca três importantes momentos: o inicial, o intermédio e o final. Pensar esta problemática, materializando-a em algarismos, faz-me compreender melhor a corrente sistemática deste acontecimento, que ocorre à minha volta com bastante frequência. Assim, considerando que este ciclo se organiza recorrendo a um pensamento matemático, atribuo a um espaço em utilização o número um, ao contrário de um espaço inutilizado ou em espera, ao qual atribuo o número zero. É-me necessário perceber estes dois pontos, que são indissociáveis, como fases num todo, como se o espaço se apercebesse da falta de conteúdo e /ou vice-versa. Um positivo-negativo que funciona devido à antropomorfização dos seus pilares que, uma vez mais, são o espaço e o tempo. Recorrendo novamente às palavras de Orskov: “Estas são categorias mentais que somos capazes de compreender porque as lemos no nosso horizonte como o resultado de uma ação: “alguém” alinhou, “alguém” empilhou, classificou, etc. E estamos inclinados a lê-las como interpretação, mesmo nos casos em que uma forma não é o resultado da acção humana. Mas neste caso lidamos com um antropomorfismo.” (Orskov, 2000: 15)

Nesta hipótese não existe um ponto intermédio e só duas situações são possíveis de se dar. A primeira é a situação vazia e a segunda a cheia ou vice-versa, pois o ciclo continua ininterruptamente, renovando-se como um processo natural. Penso agora num exemplo visual: imaginemos um lago natural que é enchido pela chuva e esvaziado pela seca. Obviamente que, este processo, apresentado como exato, necessita de ser reconhecido como um pensamento subjetivo e metafórico. Este ciclo tem a ver com o tempo, mais precisamente com o presente, onde a vontade de dissecar o momento instantâneo (o agora), está em foco. No entanto, interessa-me também registar o

momento intermediário entre um ponto e o outro — início e fim, tal como os dois pólos contrários de um acontecimento. Por exemplo, ao observar a ação de um copo a ser enchido, encontro três fases temporais da ação: o copo vazio, o copo a ser enchido e, por fim, o copo cheio. No entanto, ao interferir nesta ação, registrando-a, neste caso através do vídeo, todas estas fases temporais culminam numa só, a do presente. A imagem dá uma sensação de presente porque, embora seja um momento vivido anteriormente, a sua visualização apresenta-me o seu processo, corrente, desprendido de questões passadas: a vida que começa, se prolonga e culmina. O momento de visualização passa a ser, assim, presente num único plano¹²: “Por exemplo, consideremos o homem percebendo uma sucessão de vários acontecimentos distintos: há acontecimentos que são anteriores, outros posteriores. Êsses acontecimentos afetam o eu em momentos diferentes (porque o eu percebe no tempo). A sequência das percepções, entretanto, é percebida em determinado momento — e é a apreensão total de uma série que tem significado para a consciência, que explica a unidade da multiplicidade. Não importa a sucessão das percepções ter-se dado em tempos diferentes. Em termos de tempo, a nossa experiência é experiência do sentir, duma resposta a um estímulo.” (Beirão, *op. cit.*: 114)

O que me interessa destacar aqui é o facto de que, só e unicamente, conseguimos obter um significado consciente, ao percebermos um conjunto unificado de acontecimentos sequenciais, ou seja, ao testemunharmos uma ação que se desenrola frente aos nossos olhos como uma só e que tem várias fases. O plano da imagem em movimento permite-nos verificar isso mesmo. É com esse plano que é possível registar vários estímulos presentes numa ação e fundi-los num só. Assim, a consciência da imagem traz um novo questionamento ao visualizarmos uma ação que é desdobrada em inúmeras partes. Todas essas fases reúnem-se num único ato que tanto pode ter dois pólos distintos, aqui referenciados como o *preenchimento e esvaziamento*, ou vários momentos intermédios, que, em última instância, resultam no momento presente. Momentos esses que são possíveis de visualizar através da virtualidade da imagem

¹² Plano cinematográfico — No seu mais amplo sentido. Plano: “Sequência de imagens filmada sem interrupções ou cortes.” Em <https://www.priberam.pt/dlpo/plano>

vídeo, da qual o *metaterreno* é suportado. É com o registo videográfico de uma ação que se torna possível dissecar e manipular o tempo desta, acabando por afetar a sua visualização e consequentemente, a sua leitura.

É a partir desta nova leitura que lanço as seguintes questões, que servem de guia para o seguimento deste ensaio: Estará o *metaterreno* automaticamente ligado a uma virtualidade que é sustentada pelo tempo do vídeo? Será este um tempo audiovisual? Representando a simultaneidade no espaço, o tempo vem demonstrar, também, uma multiplicidade de ações. Será este um tempo real ou apenas uma construção? Estas são algumas das problemáticas que exploro ao longo deste estudo, recorrendo à ajuda de um suporte antropológico que tenta compreender melhor quais os pontos estruturantes desta criação. Robert Brady, na sua obra, elabora uma reflexão com a qual me identifico, abordando a percepção e a causalidade como duas construções pilares que cimentam esta conceção de tempo. Um dos fatores mais importantes que quero destacar, na construção de tempo, enquanto objeto de estudo e como já referi anteriormente, é a forma do presente: “Se, tal como é provável, o tempo é fundamentalmente a intimidade da ação, o sentido interior da causalidade, a sensação interior de mudança e não a sua medida, então, o que quer que seja o passado, este não pode (já que é composto de imagens mortas) ser tempo. O tempo real, sendo o núcleo subjacente da causalidade, não é nem passado nem futuro, mas apenas é.” (Brady, 1947: 9 e 10)¹³

Obviamente que, ao falar de tempo e da sua existência pressupõe-se e compreende-se o passado, o presente e o futuro. No entanto, parece-me ser a minha função, neste estudo, a de analisar a percepção do *agora*. É a simultaneidade que me faz questionar a percepção do tempo e, por sua vez, a possibilidade de formular uma consciência durante todo este processo psicológico. Até que ponto consigo ter plena noção da uma percepção visual que me é exterior e como é que a minha consciência controla esse momento? Este fenómeno pode, talvez, ser um ato mais inconsciente que consciente, porém, um processo importante para o estudo do tempo.

¹³ “If, as is probable, time is ultimately the innerness of action, the inner sense of causality, the inner feel of change and not its measure, then whatever the past may be, it cannot (since it is composed of dead images) be time. Real time, being the inner percipient core of causality, is neither past nor future, but just *is*.” (Brady, 1947: 9 e 10)

“Quando duas coisas existem no mesmo ato de percepção, estas podem ser descritas como «coetâneas» — sento este o termo que usaremos. O tempo é a percepção pela consciência de uma multiplicidade no espaço.” (Brady, 1947: 5)¹⁴ Esta percepção engloba uma multiplicidade de acontecimentos e fenómenos que revelam parte de uma consciência espacial. Robert Brady verbaliza essa possibilidade, de demonstrar a capacidade de visualizar várias ações simultaneamente, visto que o espaço se encontra cheio de múltiplos eventos que nos inundam o olhar e o pensamento. De facto, o tempo está diretamente ligado a esse questionamento. “Este tempo-relógio, uma vez que é tão útil, confere ao tempo-como-ideia uma realidade aparente. Mas tal «tempo» é, pela sua própria natureza, impedido de ter essa realidade;...O tempo verdadeiro, que, ao contrario daquele «tempo» espacial conhecido como o tempo do relógio, ao qual devemos chamar de tempo de sentir, é a relação, sentida como necessária e integral quando percebida de dois objetos no espaço.” (ibid. : 7)¹⁵

Os dois pontos de vista apresentados pelo autor são, efetivamente, de valorizar. Por um lado, a construção da ideia de tempo que temos, correntemente, a que damos o uso prático que lhe é inerente, faz parte de uma objetificação do conceito de tempo, como uma noção de aparelho ou máquina. Por outro lado, entendo a sua argumentação final já que esta se opõe à ideia de tempo-relógio através da realidade da sensação, vivida entre dois corpos num espaço. A relação entre espaço, tempo e matéria é fulcral e, mais uma vez, objeto de análise. Na minha perspetiva, as duas ideias de tempo interligam-se tornando-se indissociáveis devido à verdade que lhes é imposta. Assim, tanto uma como outra revelam uma exatidão de sentido. Enquanto que o autor privilegia a segunda afirmação, para mim as duas constituem uma verdade, no sentido de que o tempo tanto é a construção de um automatismo, que aparenta ser uma realidade exata

¹⁴ “When two things exist for the same act of perception, they may be described as «timeous» — this being the term we will use. Time is the perception by a consciousness of a manifold in space.” (Brady, 1947: 5)

¹⁵ “This clock-time, since it is so useful, confers on time-as-idea an apparent reality. But such «time» is by its very nature precluded from having this reality;...True time, which in contradistinction to that spatial «time» known as clock time we shall call feel-time, is the relation, felt as necessary and integral when perceived, of two objects in space.” (Brady, 1947: 7)

(como as horas), e também um acontecimento sensível que suporta uma interação entre dois objetos. Aqui, ambas as descrições são válidas. Por outra via, existe ainda a possibilidade de ver o tempo como uma forma de percepção, de que o autor Alfred Gell discorda, vendo-o com uma conotação abstrata. No entanto, aceita o processo cíclico de percepção quando se fala no tempo subjetivo. Um ponto crucial neste questionamento que acaba por ser puramente sensorial, onde “o tempo não é algo que encontramos como uma característica da realidade contingente, como se estivesse fora de nós, à espera de ser percebido junto com as mesas e cadeiras e o resto dos conteúdos perceptíveis do universo. Em vez disso, o tempo subjetivo surge como uma característica inescapável do próprio processo perceptivo que entra na percepção de qualquer coisa. O tempo como uma dimensão abstrata não tem forma perceptível e, nesse sentido, não existe tal coisa como a percepção do tempo.” (Gell, 1992: 231)¹⁶

Após as várias noções de tempo apresentadas, concluo que o tempo no *metaterreno* consiste numa forma fluída que percorre o espaço físico e altera a matéria que se encontra presente. Todo este processo é adquirido e percecionado pelo sujeito, que diariamente o “lê” como um conceito socialmente pré-estabelecido de relógio. Aqui a interação entre os elementos que estão no espaço e o espectador dá-se no presente através do uso virtual do tempo, com a imagem movimento, o vídeo. Dá-se, então, uma representação imagética do tempo, que será explicada na segunda parte deste trabalho.

¹⁶ “[...] time is not something we encounter as a feature of contingent reality, as if it lay outside us, waiting to be perceived along with tables and chairs and the rest of the perceptible contents of the universe. Instead, subjective time arises as an inescapable feature of the perceptual process itself, which enters into the perception of anything whatsoever. Time as an abstract dimension has no perceptible form, and in this sense there is no such thing as time-perception.” (Gell, 1992: 231)

3. O Sujeito no Espaço

A relação do sujeito com o espaço é uma questão que é fundamental abordar, dentro da qual me foco no espaço específico da galeria e de que maneira este se tem alterado com os novos media. Há que atender aos diferentes espaços que conhecemos, desde o físico ao virtual. Neste sentido, o espaço não será entendido como mero contentor, mas como ‘médium’, no sentido que lhe dá Bollnow: “o espaço torna-se numa espécie de médium em que me encontro, e só com tal médium pode alguém falar significativamente de estar num espaço. Considerado como médium, o espaço torna-se algo quase material, no sentido em que agora pode-se realmente reagir de determinada maneira ao espaço e não apenas às coisas no espaço, sem objetivá-lo (e também sem subjetivá-lo novamente). Como médium, o espaço torna-se intermediário entre um ‘objeto’ e um ‘modo de ver’; Não é um ‘recipiente’ independente do espectador, nem um design meramente subjetivo.” (Bollnow, 2011: 256)¹⁷

É como observador que destaco a importância da intenção humana, ao interagir com o espaço. Se pensar, como possibilidade, o espaço, apenas como uma sensação imaterial, na qual me encontro imerso, talvez consiga perceber melhor a forma como reajo a certos lugares, não só pelas estruturas físicas que os acolhem mas também pela maneira como me rodeiam e como eu os observo. No entanto, por mais que seja possível ver o espaço nesta perspetiva, não posso deixar de descurar a sua noção mais física e real, que, neste contexto, recebe a minha criação num lugar expositivo, que serve de contentor de peças. O espaço expositivo de arte a que chamamos de galeria sofre vários estigmas e protocolos de apresentação e construção. Foi com a época Modernista que tanto o conceito e a delimitação desse espaço, limpo e livre de leituras, como o objetivo e a perceção da galeria foram redefinidos, tendo em conta o ponto de vista do observador, a ligação entre as peças e o espaço onde estas estão colocadas.

¹⁷ “But now space becomes a sort of medium in which I find myself, and only with such a medium can one speak meaningfully of being in a space. As much a medium, space becomes something quasi-material, in the sense that one can now really react in a certain way to space and not merely to the things in space, without objectivizing it (and also without subjectivizing it again). As a medium it is intermediate between an ‘object’ and a ‘way of seeing’, neither a ‘container’ independent of the viewer, nor a merely subjective design.” (Bollnow, 2011: 256)

Como refere Bryan O'Doherty: "A história do modernismo é intimamente enquadrada por esse espaço; ou melhor, a história da arte moderna pode ser correlacionada com mudanças nesse espaço e na maneira como o vemos." (O'Doherty, 1999: 14)¹⁸ O autor reflete sobre essas questões ao ponto de afirmar que a galeria e o espaço vazio, sem distração, é tudo o que arte precisa. O autor aponta ainda a importância do espectador e do que este acha que é ou não credível dentro destas paredes. "O espaço da galeria é tudo o que temos e a maior parte da arte precisa dele. Cada lado da questão do cubo branco tem dois, quatro, seis lados. Está o artista que aceita o espaço da galeria conformado com a ordem social? É o desconforto com a galeria, o desconforto com o papel estiolado da arte, a sua cooptação e status de vagabundo, como um refúgio para fantasias sem-teto e formalismos narcisistas?" (O'Doherty, 1999: 81)¹⁹

Na sua análise e discussão sobre o que é este espaço, é notória uma dualidade. De facto, ao mesmo tempo que o autor afirma que o espaço expositivo da galeria, é tudo o que temos, da mesma maneira também o desvaloriza ao tornar firme a ideia de que as peças que compõem e pousam naquele espaço fazem-no outra coisa. O autor reflete ainda que é com o Modernismo que a mentalidade do sujeito se altera e o espaço passa a ter uma outra força: "O espaço modernista redefine o status do observador, consertando a sua auto-imagem. A conceção de espaço do Modernismo, e não o seu assunto, pode ser o que o público corretamente considera como ameaçador. Agora, é claro, o espaço não contém ameaças, não possui hierarquias. As suas mitologias encontram-se gastas e a sua retórica em colapso. É simplesmente uma espécie de potência indiferenciada. Não se trata de uma 'degeneração' do espaço, mas da sofisticada convenção de uma cultura avançada que cancelou os seus valores em nome de uma abstração chamada 'liberdade'. O espaço agora não é apenas onde as coisas acontecem; as coisas fazem o espaço

¹⁸ "The history of modernism is intimately framed by that space; or rather the history of modern art can be correlated with changes in that space and in the way we see it." (O'Doherty, 1999: 14)

¹⁹ "The gallery space is all we've got, and most art needs it. Each side of the white cube question has two, four, six sides. Is the artist who accepts the gallery space conforming with the social order? Is discomfort with the gallery discomfort with art's etiolated role, its cooption and vagabond status as a refuge for homeless fantasies and narcissistic formalisms?" (O'Doherty, 1999: 81)

acontecer.” (O’Doherty, 1999: 38 e 39)²⁰ A crítica isola-se na ideologia repetitiva e perfeita de um espaço que não tem conotações ou vida própria, mas rapidamente se chega à conclusão de que o uso extensivo de espaços com a mesma estrutura e representação levam o artista e o público a um pensamento reservado e cíclico onde o conteúdo expositivo sofre leituras. “A galeria ideal subtrai da obra todas as sugestões que interferem com o facto de que é ‘arte’. A obra é isolada de tudo o que prejudicaria a sua própria avaliação de si mesma. Isso dá ao espaço uma presença possuída por outros espaços onde as convenções são preservadas através da repetição de um sistema fechado de valores.” (O’Doherty, 1999: 14)²¹

Todo este pensamento de que o espaço expositivo normativo — galeria — não tende a mudar, mas sim o que está inserido nele, leva a que se chegue a um novo conceito recorrente no século presente dentro da arte e nos novos media, que funcionam como as novas ferramentas dos artistas, o de *cyberspace*. Na realidade, o espaço físico é posto em causa e é iniciada uma transição para o espaço digital. Cada vez mais, na nossa contemporaneidade, dá-se uma exibição e mostra constante de conteúdo artístico em contextos virtuais, como em redes sociais e/ou fóruns, onde por vezes os próprios *media* constituem a força motora do corpo de trabalho. Martin Dodge e Rob Kitchin analisam esta questão atual com o estudo deste novo fenómeno tecnológico e artístico. Vários artistas tentam colocar o espectador no seu próprio espectro sensorial e com o avanço científico e tecnológico variadas máquinas conseguem apresentar e solucionar esse tipo de possibilidades com o uso de programas específicos e de plataformas virtuais que funcionam como novos espaços, tal como a *Internet*.

²⁰ “Modernist space redefines the observer’s status, tinkers with his self-image. Modernism’s conception of space, not its subject matter, may be what the public rightly conceives as threatening. Now, of course, space contains no threats, has no hierarchies. Its mythologies are drained, its rhetoric collapsed. It is simply a kind of undifferentiated potency. This is not a ‘degeneration’ of space but the sophisticated convention of an advanced culture which has cancelled its values in the name of an abstraction called ‘freedom’. Space now is not just where things happen; things make space happen.” (O’Doherty, 1999: 38 e 39)

²¹ “The ideal gallery subtracts from the artwork all cues that interfere with the fact that it is ‘art.’ The work is isolated from everything that would detract from its own evaluation of itself. This gives the space a presence possessed by other spaces where conventions are preserved through the repetition of a closed system of values.” (O’Doherty, 1999: 14)

“Paradoxalmente, argumenta-se que o ciberespaço está a criar novos espaços públicos, enquanto que, ao mesmo tempo, é um dos principais meios pelo qual o espaço público, no domínio geográfico, é monitorizado.” (Dodge & Kitchin, 2001: 19)²²

A capacidade de criar ambientes interativos construídos e produzidos por computadores, onde o observador consegue decidir o seu percurso, permitiu a vários criadores abrir novos espaços dentro de espaços já existentes. A realidade física passa a ser virtual e novos espaços híbridos marcam a relação do público com o espaço. “As tecnologias de realidade virtual (VR) criam ambiente visuais e interativos, gerados por computadores, onde o utilizador se pode movimentar e explorar. Atualmente existem duas opções. A primeira é a de um ambiente totalmente imersivo: o utilizador usa óculos montados na cabeça para visualizar um mundo virtual estereoscópico que fenomenologicamente o/a engole. Quando o utilizador se move, o mundo virtual que o/a circunda é continuamente atualizado pelo computador, dando a ilusão de que o utilizador está totalmente imerso num espaço interativo tridimensional. (Dodge & Kitchin, 2001: 5)²³ Agora passa a ser evidente que, por mais que a maioria do espaço virtual a que chamamos *Internet* continue dentro de uma bolha pública, a sua porção inicial continua privada e regularizada por instituições o que traz questões relacionadas com o poder social e com o que é de facto considerado, na sua origem, um espaço público. Discordando com o que os dois autores mencionados acima afirmam, Margaret Morse conclui que todos estes espectros virtuais encontram-se, não num espaço mas sim num mundo gráfico que é perpetuado pelo crescente investimento da ciência e da tecnologia:

²² “Paradoxically, it is argued that cyberspace is creating new public spaces while being one of the principal means through which public space in the geographic domain is monitored.” (Dodge & Kitchin, 2001: 19)

²³ “Virtual reality (VR) technologies create visual, interactive computer-generated environments in which the user can move around in and explore. It currently takes two forms. First is the totally immersive environment: a user wears head-mounted goggles to view a stereoscopic virtual world that phenomenologically engulfs him/her. When the user moves, the virtual world that surrounds him/her is continuously updated by the computer, providing the illusion that the user is fully immersed in a three-dimensional, interactive space.” (Dodge & Kitchin, 2001: 5)

“Quer os chamemos de ambientes virtuais ou de ciberespaço, os locais de reunião imersos em computação gráfica estão cada vez mais situados no que se refere ao não-espaço.” (Morse, 1996: 195 e 196)²⁴ Por mais força que este novo médium tenha, já Mary Anne Moser esclarece a necessidade material humana e dá ênfase ao mundo físico que primordialmente existe antes de qualquer aspeto ou ferramenta virtual. “A possibilidade de programar a presença humana num ‘espaço’ imaterial levanta, certamente, algumas questões pesadas e pode explicar grande parte do *hype* em torno deste novo médium. Ao mesmo tempo, esta é apenas outra tecnologia e não muda o facto de que continuamos a operar no mundo material.” (Moser, 1996: xvii e xviii)²⁵

Por fim, é preciso notar as passagens histórico-temporais e perceber a distância e a evolução entre os diferentes conceitos aqui explorados. De facto, passa a ser cada vez mais banal a mostra de lugares físicos em espaços virtuais, sendo a interatividade considerada já como uma ferramenta adquirida nos dias de hoje. O espaço físico não passa a ser virtual nem o virtual passa a ser físico. Efetivamente, ambos coexistem, mas a linha que os separa encontra-se em rutura. O conteúdo físico é distinto do conteúdo virtual, porém, este processo está em constante mutação tendo em conta que o sujeito pode circular simultaneamente em duas possibilidades de espaço.

²⁴ “Whether we call them virtual environments or cyberspace, the gathering places immersive computer-graphic worlds — are increasingly situated in what amounts to non-space.” (Morse, 1996: 195 e 196)

²⁵ “The possibility of programming human presence in immaterial “space” does indeed pose some weighty questions and may explain much of the hype surrounding this new medium. At the same time, this is just another technology and does not change the fact that we continue to operate in the material world.” (Moser, 1996: xvii e xviii)

II - Instalação: Processos técnicos e criativos

“A Instalação tem sido um dos meios mais explorados pelos artistas que investigam novas recombinações de espaço/tempo como alternativa ao seu desencontro. [...] O trabalho (a obra) apenas se revela quando explorado pelo observador que deverá deslocar-se no espaço. E esta deslocação implicará determinado tempo, definido por si próprio. Trata-se de um formato de obra de arte que pressupõe uma espécie de “contrato” com o observador, pois a sua realização efectiva depende da respectiva vivência por parte deste. Tal facto é determinado pelo carácter efémero, pois, mesmo que se trate de uma instalação de carácter temporalmente mais duradouro (como hoje acontece com muitas das que se integram nos espaços institucionais da arte), a sua relação com características inconstantes do contexto físico em que se encontra, bem como da acção performativa dos observadores, produz a ocorrência de um encontro específico com uma temporalidade própria.” (Traquino, 2010: 22 e 23)

1. Instalação e Influências

Neste ponto, o mais importante reside na explicação e decisão em trabalhar com os diferentes media (fotografia, som e vídeo) e a maneira de os dispor no espaço em forma de instalação, para que estes funcionem como articulações e navegação no espaço expositivo. Assim, articulo o discurso com o processo descritivo da construção e evolução de algumas peças. Mais tarde, afloro algumas influências que me permitem evoluir e analisar com mais precisão o cerne plástico da minha criação. Por fim, exponho o pensamento que orientou a construção da maquete nas suas diferentes fases de conceção.

A vontade de fazer uma exposição com imagens, em forma de instalação, surge com a ligação entre o espaço e o sujeito. Esta minha opção prende-se com o seguinte princípio: a melhor forma de dar consistência ao conceito é a de transformar o espaço expositivo em terreno. Deste modo, o observador, ao entrar e explorar o espaço, está também a preenchê-lo, como as peças da instalação. Simultaneamente, o sujeito é guiado pela minha reorganização do espaço, tendo de responder a diferentes sensações. “A instalação baralha os sentidos, nomeadamente a percepção ao desordenar a visão. Ela desarruma e reorganiza o espaço e deixa-nos num lugar incómodo, porque é um contínuo da experiência.” (Viveiros, 2000: 45)

É com a primeira experiência de instalação que consigo perceber o jogo de composição do lugar expositivo, ao colocar objetos em cima de plintos conjugados com focos de luz pontuais; ao colocar imagens no chão e na parede; ao fazer com que o espectador circule e se movimente de acordo com respostas a estímulos visuais, de acordo com o circuito ou perímetro criado. O som²⁶ funciona como um detonador desse percurso imagético que cria um determinado ambiente, acabando por proporcionar um espaço próprio, um novo lugar sensitivo, que origina uma dialética entre o observador e as peças.

²⁶ “The exploration of space will go ahead” — Excerto sonoro do discurso de JFK. Ver em anexo 2, vídeo 1

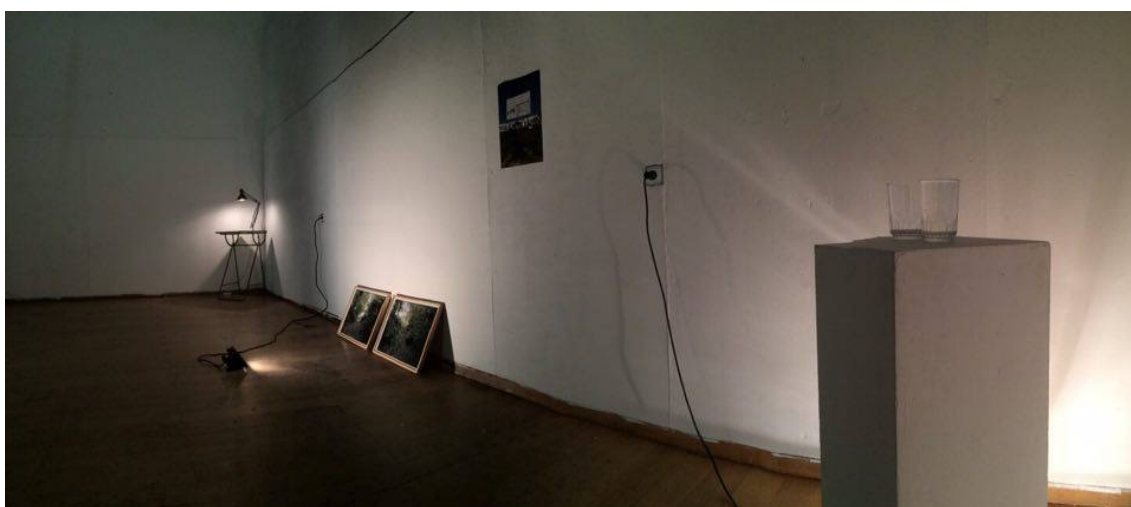
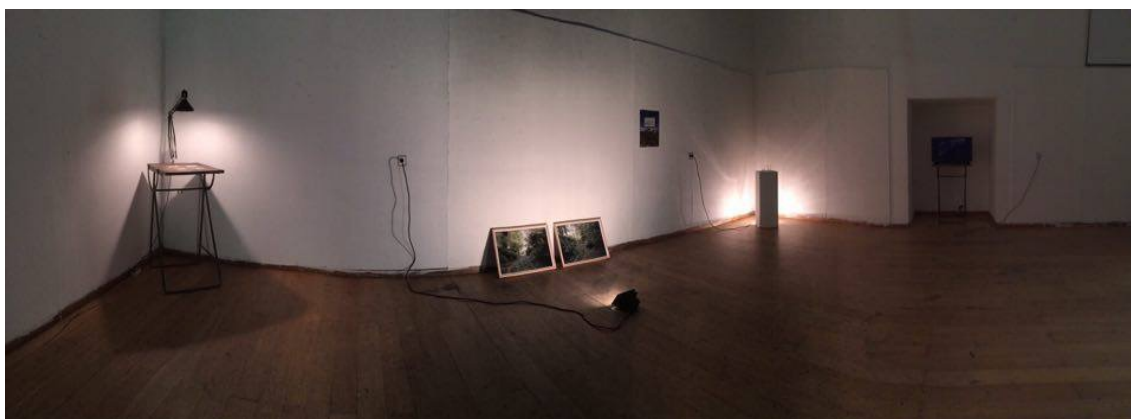


Fig. 3 e 4: Imagens da primeira exposição realizada em Julho de 2016.

Na instalação final, o registo de ações que demonstram o preencher e o vazar de um espaço, contínua e repetidamente, remetem-me para o tempo presente e é através do vídeo que essa temporalidade se torna possível, porque se dá uma transformação na ação através da sua representação videográfica. Quando filmo o cubo²⁷ e projeto esse vídeo num espaço, faço com que a visualização dessa ação se torne o presente para o observador, como se a (i)materializasse. Deste modo, altera-se o tempo da imagem. Este é, aliás, um dos fatores mais preponderantes da arte vídeo: “A diferença fundamental entre cinema e vídeo, mesmo no nível experimental, reside no respetivo tratamento do fator do tempo. [...] Pela sua natureza, a característica mais importante do vídeo é a sua potencialidade de transformação, e não a sua identidade material. [...] Aqui a dimensão

²⁷ Ver em anexo 2, vídeo 2

do tempo do vídeo é enfaticamente o tempo presente.” (Popper, 1993: 56)²⁸ O processo artístico, que inicia o desenvolvimento prático da instalação final, deste trabalho de projeto, começa com a captura de imagens vídeo, através do telemóvel (*smartphone*) que hoje em dia é cada vez mais utilizado, para variados fins sejam eles caseiros, comerciais ou mesmo artísticos. Ter uma câmara constantemente comigo, dá-me o poder de registar o que me rodeia. Efetivamente, todas as ações que registo representam as figurações do conceito de *metaterreno*. A vantagem de a câmara ser de pequeno porte permite-me dissecar com maior facilidade as pequenas ações quotidianas que fazem parte de viagens, sejam estas mentais ou físicas e que se podem passar na cidade ou num espaço confinado.

Um dos artistas que mais me inspirou neste projeto, sob o ponto de vista conceptual é Tatsuo Miyajima. Interessado por esta vertente artística, durante cinco anos realiza cerca de oito performances, as mais recentes com a inserção do vídeo. Mais tarde, deixa para trás a performance e começa a pensar na transformação dos objetos e na ideia de que estes estão continuamente em evolução e mudança. Assim, o artista trabalha com elementos essencialmente instáveis, como a luz e o movimento, que são os protagonistas primordiais das suas instalações.

A ferramenta imagética que Miyajima encontra para falar do tempo são números digitais em *light emitting diode* (LED) de 1 a 9, tecnologia essa que trabalha em paralelo com as suas preocupações. Assim, os dispositivos digitais contêm todos os números num só visor o que constitui uma metáfora para seres humanos que, segundo o autor, têm todos os números ligados a si mesmos. Os dispositivos LED são então interconectados através de um circuito integrado onde a lógica de uma seleção aleatória de números está presente. Miyajima apenas escolhe o tempo e especifica quantos dispositivos estão ligados entre si.

²⁸ “The fundamental difference between cinema and video, even at the experimental level, lies in their respective treatment of the time factor. [...] By its nature, video’s most important characteristic is its potential for transformation, not its material identity. [...] Here the time dimension of video is emphatically the present tense.” (Popper, 1993: 56)

A maioria dos espectadores tenta encontrar uma certa lógica na ordem em que os dispositivos mostram os números, mas estes são calculados aleatoriamente e contados de 1 a 9 e no respetivo sentido oposto onde o 0 nunca aparece e os dois sistemas se repetem. Ao ignorar o número 0, Miyajima deliberadamente assume a simbologia do vazio. Rejeitando a ideia do nada e retirando o número zero, o foco da atenção passa a centrar-se nele. Esta é uma escolha propositada que lhe dá ainda mais importância pois simboliza a morte. “Life (le corps sans organes)” de 2013 é a obra que mais se identifica com o meu projeto pela semelhança com um organismo vivo que se encontra em espera. A problemática do *metaterreno* está definitivamente presente nessa peça que vive de si própria. Tive a oportunidade de a visionar em 2015, na exposição “Logical Emotion: Contemporary Art from Japan” presente no MOCAC (Museum of Contemporary Art in Krakow).

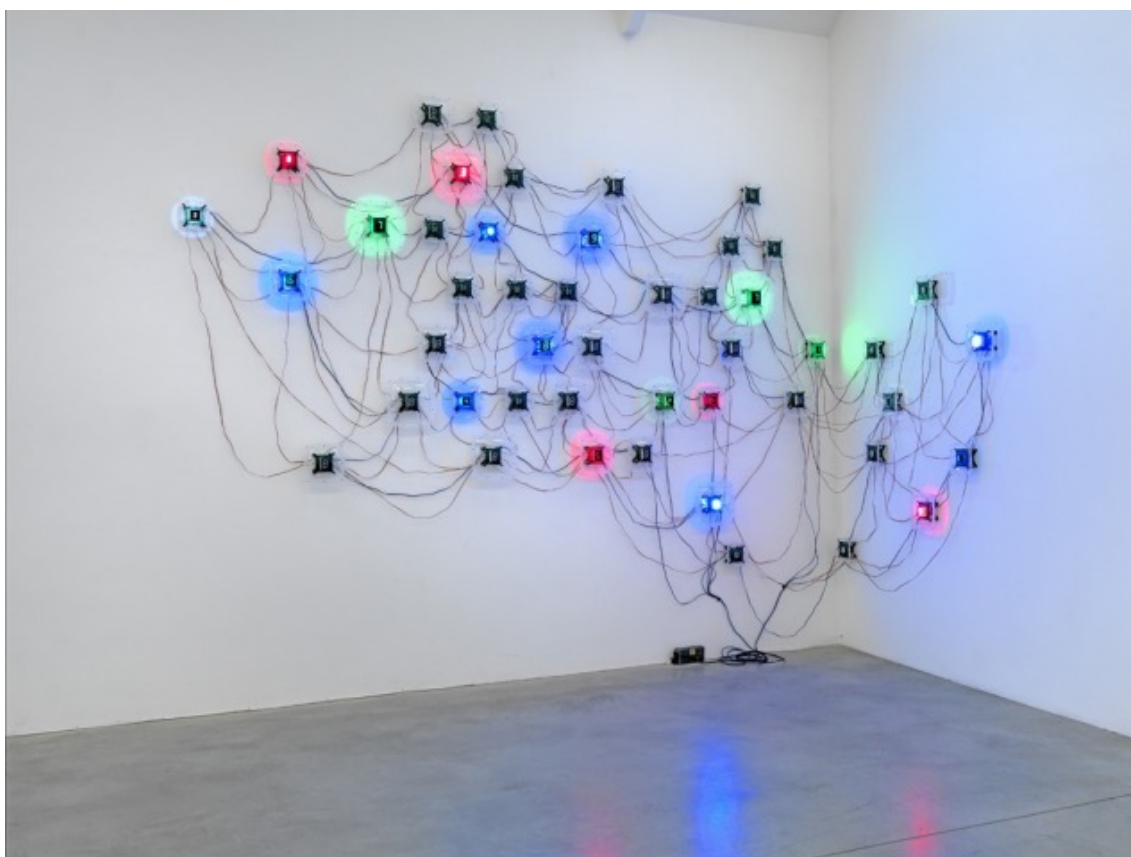


Fig. 5: “Life (le corps sans organes)-no.17” de Tatsuo Miyajima, disponível em: <https://tatsuomiyajima.com/work-projects/life-le-corps-sans-organes-no-17/> acedido em Janeiro de 2017.

De facto, é notória a tentativa do artista transmitir ao espectador a sensação de que aquele sistema tecnológico e mecânico consegue ser minimamente orgânico e quase natural. Aqui e mais uma vez, o artista usa um programa de computador que transforma dados e números em símbolos vitais. A exploração do espaço digital é levada a uma simplicidade sistémica e a uma pertinência que admiro. Os dispositivos funcionam como terrenos que esperam um final mas que se auto-regeneram, dando à obra uma simbologia cíclica. Ora, este ponto está ligado à exploração do binómio vazio-cheio, presente no primeiro capítulo deste projeto. Esta visão do artista faz-me perceber que também me posso servir de números para chegar a uma melhor exibição do meu conceito. Contudo, enquanto Myiajima rejeita o número 0 e utiliza os números de 1 a 9, eu encontro nos números 0 e 1 o ciclo metafórico que quero representar, isto porque aceito o vazio e o cheio de uma situação, apoiando a divisão deste processo em dois momentos. Por exemplo, se pensar em três tipologias de terrenos: o terreno - cidade, o terreno baldio e o *metaterreno*, consigo entender que ambos constituem um ciclo de preenchimento que vai do 0 ao 1, repetidamente. A cidade com o esvaziamento e preenchimento de pessoas, o terreno baldio com a vegetação ou uma futura utilização do espaço, e o *metaterreno* com o conteúdo visual que lhe é imposto. O que varia entre estes três preenchimentos é a duração desse mesmo ciclo — o tempo.

Passo agora a introduzir uma nova questão, dentro de uma perspetiva mais prática, a de como instalar a obra. Ver a exposição coletiva “Lua Cão” de Alexandre Estrela e a dupla João Maria Gusmão e Pedro Paiva, com a curadoria de Natxo Checa, fez-me pensar em várias possibilidades audiovisuais em como mostrar o meu trabalho. Em toda a exposição, o espectador é guiado pela luz, presente em variados tipos de superfícies de projeções vídeo, onde o ambiente sonoro de múltiplas fontes eleva a experiência audiovisual. Na verdade, o espaço, sendo um antigo armazém de serralharia, no Bairro Alto, em Lisboa, faz com que o ambiente ainda se torne mais mecânico e misterioso. Um espaço escuro que é transformado pela forte presença imagética do vídeo e do som.



Fig. 6 e 7: Exposição Lua Cão de Alexandre Estrela, João Maria Gusmão e Pedro Paiva, Lisboa. Fotografias de Lais Pereira, disponível em: <https://www.publico.pt/2017/06/24/culturaipsilon/noticia/no-museu-espantado-de-joao-maria-gamao-e-pedro-paiva-1776248> acedido em Setembro de 2017.

A obra desta exposição que mais me fez pensar no meu projeto é a “Longing for Darkness” de Alexandre Estrela, uma projeção de vídeo sobre uma mesa com tampo de vidro onde em cima da estrutura está uma coluna de som. O posicionamento da mesa, perto do chão, onde o espectador observa o vídeo de cima para baixo num ponto de vista picado, faz com que esta experiência se assemelhe a um visionamento de um mapa ou terreno. É nesse momento que repenso a maneira como posso posicionar os meus vídeos no espaço e os materiais que funcionam como superfície de projeção.



Fig. 8: “Longing for darknes” de Alexandre Estrela

Ficha técnica, acedida na folha de sala da exposição: Longing for Darkness, 2014. A.E, Projeção de vídeo sobre escultura, som, Vídeo: SD MOV (NTSC), cor, 12', loop, som mono; Escultura: mesa com tampo de vidro 4:3, 40 x 175 x 125 cm; coluna Genelec 8020; Som: Alexandre Estrela, a partir de Sei Miguel e Fala Mariam, 4'40", 2014

Fotografia de Lais Pereira, disponível em: <https://www.publico.pt/2017/06/24/culturaipsilon/noticia/no-museu-espantado-de-joao-maria-gamao-e-pedro-paiva-1776248> acedido em Setembro de 2017.

Passo a apresentar algumas ideias de posicionamento das minhas obras num contexto de espaço expositivo. A primeira ideia surge a partir do objetivo de levar um espaço exterior para o espaço da galeria e como fazer isso a partir da imagem e do som. É aí que desenvolvo a minha primeira maquete, realizada no programa Unity²⁹, programa 3D que permite ao utilizador criar ambientes interativos para jogos. Este programa permite posicionar-me no espaço virtual como um jogador/espectador e perceber se as peças no espaço fazem sentido ou não. Ao construir a primeira maquete virtual, apercebo-me dos possíveis obstáculos que podem surgir aquando da montagem da instalação. Nesta primeira hipótese, o espaço expositivo tem três áreas distintas. A primeira área com uma peça de vídeo, a segunda, mais central, com três estruturas circulares que suportam fotografias de um espaço formando uma panorâmica e, por fim, na terceira, seis curtos vídeos interativos onde o espectador pode controlar o tempo de preenchimento de um terreno, através da aproximação ou afastamento do monitor, manipulado por um sensor que, por sua vez, joga com a velocidade e tempo do vídeo. Mais tarde, e deixando para trás a ideia da interatividade virtual, penso noutra solução mais prática.

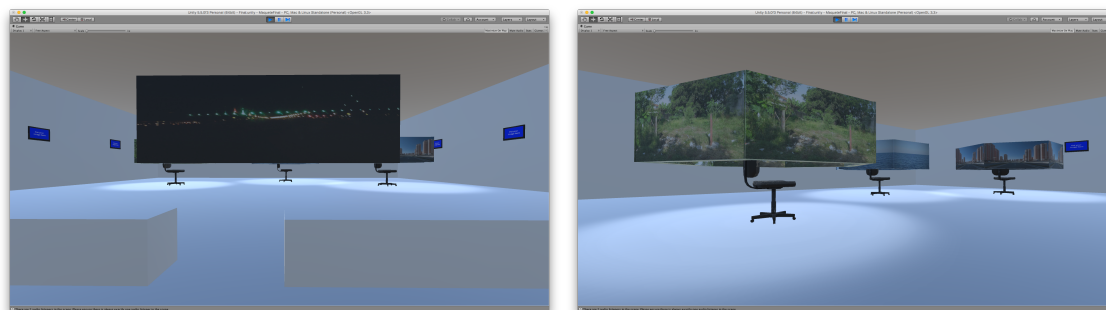


Fig. 9 e 10: Capturas de Ecrã, primeira experiência de maquete virtual no programa Unity 3D.

A partir da observação da obra de Alexandre Estrela, acima mencionada, elaboro a segunda maquete, desta vez mais simples, que funciona como a base mais aproximada da exposição final. Nesta, especifico apenas um espaço, com uma instalação de vídeo e som, com três mesas de PVC branco como superfície de projeção de três vídeos

²⁹ <https://unity3d.com/pt>

diferentes, projetados do teto. Cada mesa recebe um vídeo diferente em *loop*. Um díptico fotográfico está presente no fundo do espaço e um som constante preenche a sala.

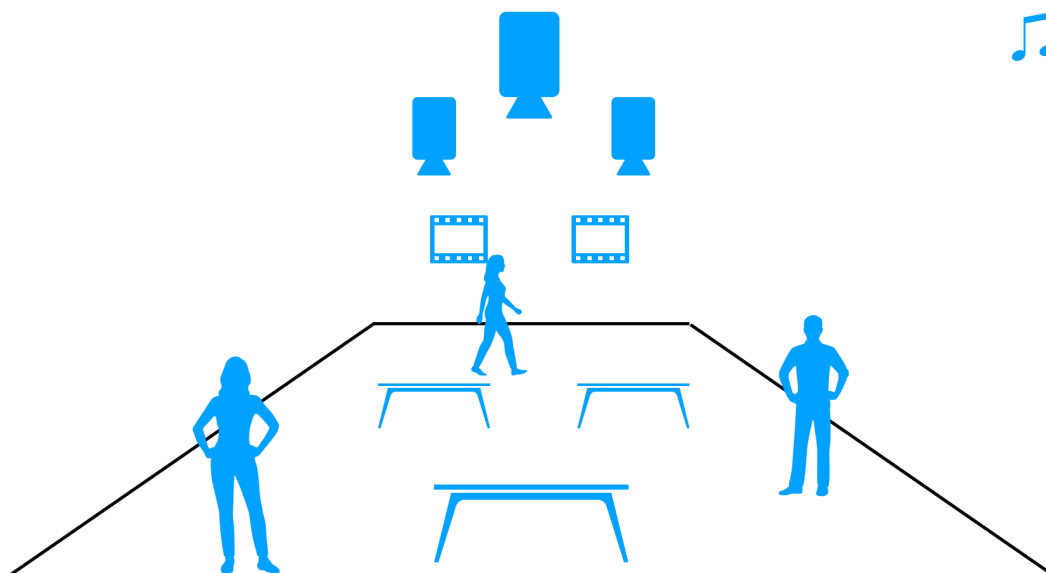


Fig. 11: Segunda experiência de esboço/maquete da exposição final.

Efetivamente, percebo que é fundamental, tendo em conta o conceito do *metaterreno*, ter no espaço vários elementos físicos, que suportam os vídeos. É nessa altura que decido ter três superfícies de projeção vertical, neste caso, de madeira. Cada placa de aglomerado cru (170X95,6) é pintada de branco de forma a que os vídeos tenham a melhor leitura possível. Para além disso, e do outro lado da sala, coloco um monitor, perto do chão, na horizontal, para que o espectador veja o vídeo aí apresentado como se fosse um mapa ou terreno, tendo assim várias possibilidades de leitura e ângulos de imagens circundantes. Já no fundo da sala, noutra compartimento, disponho duas caixas de luz, em alumínio, com duas frentes, ou seja, com quatro imagens, funcionando como um duplo díptico. O facto de cada caixa de luz ter duas frentes obriga o observador a circundar e a procurar as outras imagens. Por fim, o som presente no espaço é de um

dos vídeos verticais, sendo esse o ambiente sonoro que preenche a sala. Toda esta montagem é a formulação final para a apresentação e exibição deste projeto.



Fig. 12: Placas de aglomerado cru pintadas de tinta branca (superfícies de projeção).

2. Ação na imagem

Neste subcapítulo dou ênfase à plasticidade audiovisual deste projeto. A forma como o registo das ações se dá e a decisão e divisão em como compartimentar as diferentes imagens, é aqui explicada. A importância da escolha da fotografia como meio cortante da ação realça a importância da imagem como veículo de comunicação ao compreender a problemática da memória e da sua continuidade. A vontade de registar uma cena ou ação quotidiana e passá-la para um contexto imagético aparece com a necessidade de dissecar esse documento e eternizá-lo. Ao ver e observar um determinado momento e ao (re)cortar essa realidade numa imagem que se encontra num ciclo constante, permite-me desconstruir a noção de tempo real e dar-lhe uma dimensão palpável, como de matéria, objeto e movimento, impondo-lhe uma identidade.

Como primeira medida prática, resolvo fotografar em suporte analógico, negativo cor, médio formato 6x4.5cm, numa escala e processo em que me sinto confortável, captando ações triviais e assim, transferindo o meu conceito para o registo fotográfico. Tento passar para a fotografia a sensação de continuidade, a partir de um momento vazio até ao momento cheio através de uma estética simples e de fácil leitura. Decido, então, fotografar a minha primeira ação em dois momentos construindo o díptico do copo. Fotografo, um copo vazio vs. um copo cheio de água que simbolizam o conceito que defendo. Já o segundo díptico consiste na construção de um espaço físico/mental através do desenho de um círculo no chão e de seguida uma mão a preencher esse mesmo espaço. Ao ver o resultado, depois de todo o processo de revelação, digitalização e pós produção, percebo que este díptico resume a minha vontade em dissecar uma ação que pode ser representada com a imagem estática. Na fotografia, consigo recortar essa passagem do tempo e fazer com que uma imagem represente essa matéria presente. Pretendo dar ao espectador essa multiplicidade do acontecimento, entre duas hipóteses, do 0 ao 1.



Fig. 13 e 14: Díptico 1, presente na peça “0-1”.



Fig. 15 e 16: Díptico 2, presente na peça “0-1”.

Trabalhar com processos analógicos, especialmente na fotografia, implica uma incerteza do objeto final. Não existe o controlo absoluto da imagem. Embora este método seja coerente com o meu pensamento criativo, é inevitável aceitar que este representa um risco, como afirma Rosalind Krauss: “De fato, definir uma categoria *a priori* — nesse caso a fotografia na sua relação com o recorte que opera sobre a realidade — significa dar a impressão que essa categoria sempre existiu e não esperava senão ser notada e preenchida. Ao agirmos dessa maneira, dissimulamos um aspecto muito mais importante, o do risco inerente à criação de toda obra de arte, ou pelo menos da grande arte. Este risco consiste muitas vezes em trabalhar às cegas, sem a menor certeza nem garantia de sucesso.” (Krauss, 2002: 143) As palavras de Krauss reforçam também a possibilidade que a fotografia tem em dissecar ações e assim, recortar a realidade. A imprevisibilidade deste processo é algo que me fascina tendo em conta que só na etapa final é que consigo perceber se o que imaginei e que fotografei de início, faz sentido no momento atual.

Outra questão, que vem no seguimento da imagem e da sua relação com o sujeito, é a criação de uma memória ou mesmo de um pensamento subconsciente, que por sua vez invade e altera a leitura de uma imagem que, para Bernardo P. Almeida, é neutra: “O *plano de imagem* é portanto essa espécie de lugar neutro (na medida em que não é afectado pela vontade) onde a imagem emerge como um devir, constituindo-se como lugar de manifestação de uma espécie de *inconsciente da imagem* na acepção em que a psicanálise admite que o inconsciente se organiza como uma linguagem. A origem da sua formação seria portanto condicionada pela experiência sensível do indivíduo, pelas informações recebidas sob a forma de imagens, pelas suas vivências e pelas marcas por estas deixadas. No seu conjunto, estas formariam como que um padrão estético, a que depois o indivíduo se viria a referir designadamente no tocante às suas escolhas numa ordem de subjectividade.” (Almeida, 1996: 42) O que surge desse plano imagético vem do observador, sendo este a impor-lhe um sentido ou atributo personalizado. Com isto quero dizer que estando a produzir ou a ler uma imagem, todas as experiências passadas e vividas pelo espectador entram em conflito e em diálogo com o referente, acabando por dar à imagem um cunho pessoal.

Voltando à memória, a última fase de montagem fotográfica para a exposição final com a peça “0-1”, tem inicialmente um pensamento e objetivo de jogo/obstáculo, que faz com que o espectador jogue com a sua memória imagética. Assim, ao entrar na sala de exposição, o observador é confrontado com duas imagens estáticas que lhe dão uma informação de continuidade de uma ação, composta por dois fragmentos, o início e o fim, ou o momento vazio e o momento cheio. Ao prosseguir na exposição e vendo o outro lado das caixas de luz, o espectador é confrontado com uma nova situação com o segundo díptico, que tem uma semelhança com o primeiro, pois representa uma dualidade de uma ação com o mesmo intuito — mostrar um espaço vazio e preenchido. Nesse instante, o observador é “obrigado” a recorrer à sua memória espacial e visual, lembrando-se do momento imagético passado, e encontrando, desse modo, um ponto de ligação entre as quatro fotografias.

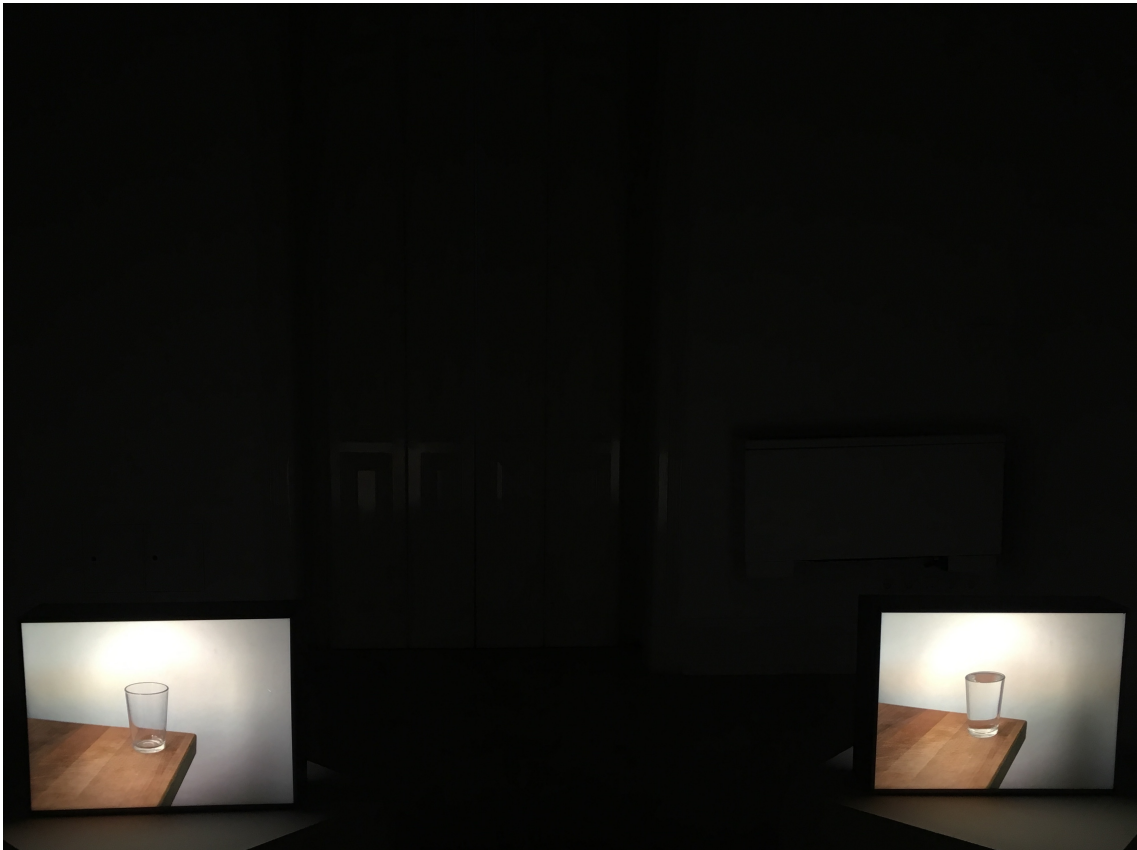


Fig. 17 e 18: Peça “0-1”, presente na exposição final.

3. Multiplicidade no vídeo

A questão da simultaneidade da imagem, que mexe com a múltipla percepção do tempo e do que nele decorre, não tem somente a ver com a coincidência, mas também com a pluralidade de momentos que encontro e vejo no dia-a-dia, no espaço cidade, por exemplo, num amontoado de afazeres que são registados e visualizados em inúmeros monitores ou mesmo terrenos. Assim, esses momentos representam uma série periódica de eventos, que se desenrolam repetitivamente, no mesmo espaço e tempo, constituindo uma cadeia de ciclos imagéticos, que inundam o nosso quotidiano a um ritmo industrial. É nesta sequência que privilegio a multiplicidade no vídeo, com a exploração de temas como a Arte Vídeo e a Instalação, duas vertentes artísticas que transmitem e representam a minha escolha por este médium, tendo em conta as peças videográficas que produzo. A questão da manipulação do som e da sua recetividade é também explorada. Cito, a este propósito, as palavras de Paulo Viveiros: “A instalação é um bom exemplo ao desmultiplicar o olhar não no sentido do fragmento mas no da grande escala da imagem [...] A luz é o elemento fundador da arte vídeo, ela modifica profundamente os materiais que toca, numa espécie de irisação. Outro material é o som. Além das esculturas com luz, é hoje recorrente a utilização do som como fonte de criação paralela à imagem, não de uma maneira redundante, mas tensional numa espécie de montagem de atracções.” (Viveiros, 2000: 45)

É na montagem da peça “Expectantes” que encontro a oportunidade de fazer uma instalação de vídeo e som, optando por materiais que funcionam como superfícies de projeção. A utilização de três superfícies de projeção faz salientar a potencialidade da multiplicidade de imagens que é conseguida ao colocar o espectador numa situação imersiva, isto é, numa reunião simultânea de acontecimentos. Definir as superfícies de projeção em três partes distintas, permite-me estabelecer uma composição de ações paralelas que, no mesmo espaço-galeria, projetam diferentes momentos do quotidiano, criando assim uma multiplicidade de vivências ao espectador.

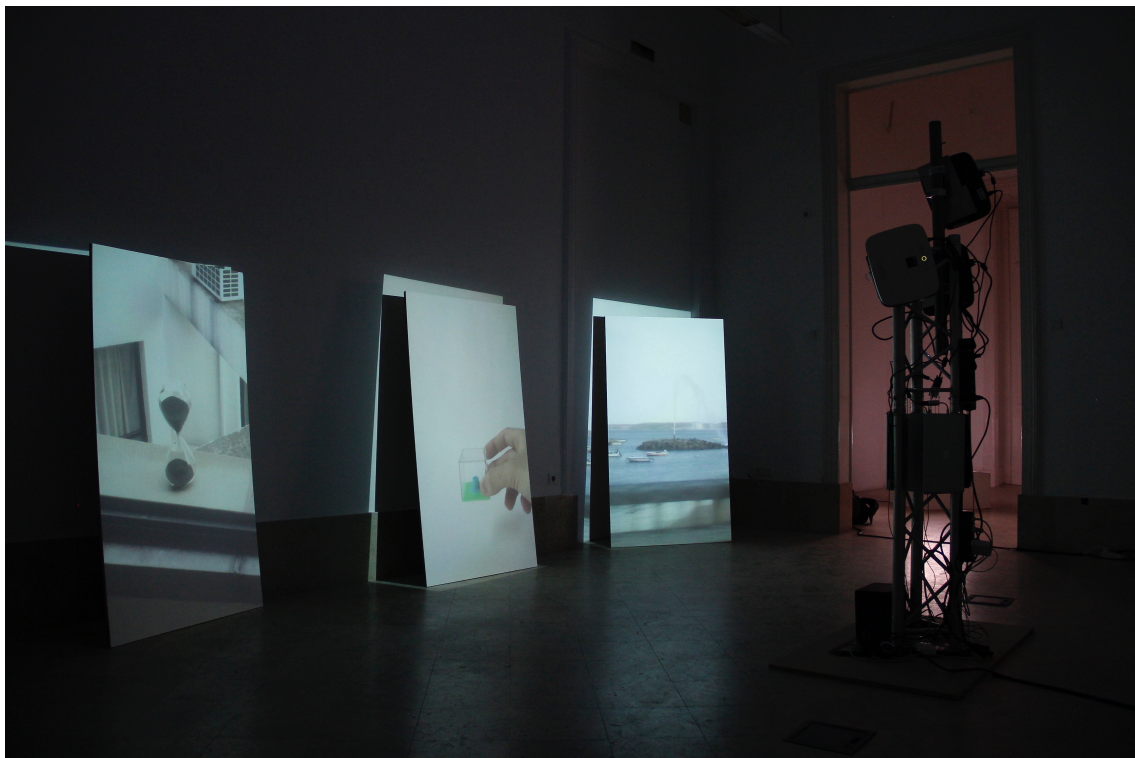


Fig. 19 e 20: Peça “Expectantes”, presente na exposição final. Fotografias de Matilde Cunha.

Ao pensar na imagem em movimento em forma de instalação, apoio-me no discurso de Rush: “Em comum com outros tipos de instalação de arte que estendem o processo criativo além do estúdio para o espaço social, a instalação dos media, para usar o sentido de Gary Hill, é um reconhecimento do espaço fora do monitor.” (Rush, 1999: 116)³⁰ Aqui, é necessário estabelecer uma atmosfera viva, um ciclo, e só com a visualização de vários vídeos é que consigo criar esse ambiente: “A vídeo arte tornou possível combinar várias imagens no mesmo espaço ao mesmo tempo, envolvendo o espectador numa dimensão espaciotemporal previamente desconhecida.” (Popper, 1993: 58)³¹ A simultaneidade encontra-se também conectada com a questão do tempo, ferramenta que decido manipular nos vídeos da peça “Expectantes”. Enquanto que nas duas projeções laterais, os vídeos estão no tempo real, no vídeo central, que nesta peça funciona como protagonista, o tempo é esticado, estando o vídeo em câmara lenta.

À semelhança de outros artistas plásticos, considero que a manipulação do tempo no vídeo abre diferentes possibilidades às instalações de vídeo: “De igual importância é a medida em que a Instalação realça a exploração do ‘tempo’, um conceito central para os artistas de vídeo. Se o tempo pode ser manipulado de várias maneiras dentro do vídeo de um canal, as possibilidades são expandidas drasticamente em instalações de vídeo que utilizam vários monitores ou superfícies de projeção, e muitas vezes várias gravações, aumentando imensamente a quantidade de imagens.” (Rush, 1999: 116)³² O vídeo central da instalação e também da peça “Expectantes” (vídeo do cubo) é destacado e funciona como o detonador das ações que se desenrolam nas restantes superfícies de projeção. É com esse registo que tento provocar uma certa ironia que este objeto lúdico transmite, estabelecendo uma ideia de

³⁰ “In common with other types of Installation art which extend the creative process beyond the studio into social space, the media installation, to use Gary Hill’s sense of it, is a recognition of the space outside the monitor.” (Rush, 1999: 116)

³¹ “Video Art has made it possible to combine several images in the same space at the same time, thereby involving the spectator in a previously unknown spatio-temporal dimension.” (Popper, 1993: 58)

³² “Of equal importance is the extent to which Installation enhances the exploration of ‘time’, a concept central to video artists. If time can be manipulated in multiple ways within the single-channel video, the possibilities are expanded dramatically in video installations which utilize several monitors or projections surfaces, and often several tapes, vastly increasing the amount of imagery.” (Rush, 1999: 116)

controle e transformação em relação aos outros vídeos, dando-lhe uma vontade própria, uma presença. “Porque, uma vez lançado, o cubo fixa-se e imobiliza-se na sua calma estatura de monumento. Num certo sentido, ele está *sempre tombado*, mas poderemos dizer igualmente que está *sempre erguido*. É uma figura de construção, mas presta-se interminavelmente aos jogos da desconstrução, sempre propício, por montagem, a reconstruir alguma coisa. Portanto, a metamorfosear. A sua vocação estrutural é onnipresente, virtual;” (Didi-Huberman, 2011: 69)

Outra presença de valor que é necessária destacar aqui é o som e a sua contínua repetição. Nesta instalação, decido utilizar apenas a sonoridade presente no vídeo do cubo. Sendo repetido constantemente, este cria uma sequência ritmada, uma melodia. Na verdade, ao esticar o vídeo, também estico o som, sendo este distorcido pela manipulação do tempo. Ao ficar mais lento, os detalhes sonoros são destacados e essa atmosfera cria também uma imagem sensitiva, que nos é dada pela cadência sonora: “A música é REPETIÇÃO. Em parte nenhuma de qualquer arte, quer seja a pintura, a arquitectura, o teatro, o cinema ou a literatura, a repetição ocupa tanto espaço como na música;” (Chion, 1997: 125)

Por fim, falo agora da peça de vídeo intitulada “Ciclos”, que representa a minha viagem repetitiva em vários terrenos. Neste vídeo, é visualizada a multiplicidade de acontecimentos no espaço-cidade e é também posta em destaque uma faceta mais geográfica de lugares que se encontram em espera. Imagens que revelam chegadas e partidas, que realizo repetidamente ao longo de vários meses. A recolha destes registos corresponde a uma tentativa de fixar as paisagens na minha memória visual, como se tratasse de um diário. Acabo então por construir uma ficção a partir não de uma mas de várias viagens. Marc Augé estabelece um diálogo entre a paisagem e o sujeito, com o qual me identifico particularmente.: “Enquanto prática *dos* lugares e não do lugar, o espaço procede, efectivamente, de um dupla deslocação: do viajante, bem entendido, mas também, paralelamente, das paisagens de que ele nunca consegue captar senão algumas vistas parciais, «instantâneos», adicionados, sem qualquer ordem, na memória [...] A viagem (aquela de que o etnólogo desconfia ao ponto de a «odiar») constrói uma relação fictícia entre o olhar e a paisagem.” (Augé, 1994: 91 e 92)



Fig. 21 e 22: Peça “Ciclos”, presente na exposição final. Fotografias de Matilde Cunha.

Considerações Finais

Nesta fase final, retomo a ideia de Willy Orskov que orienta todo o processo de pensamento deste projeto: “Não é paisagem nem lugar, é uma área isenta de significação, um apreciável vácuo. Trata-se de uma área que irá adquirir um sentido, uma área onde a produção de sentido está sempre latente”(Orskov, 2000: 11). O registo da ação através dos diferentes *media* e a exploração dos conceitos teóricos de ‘terreno expectante’ e ‘não lugar’, conduzem a investigação até a um conceito mais complexo de *metaterreno*. Neste espaço embrionário, consigo que o registo fotográfico e audiovisual das ações transforme o lugar e o objeto físico numa experiência imagética e virtual. O espectador projeta-se e constrói a sua imagem espaciotemporal de acordo com o seu próprio imaginário. A questão do ciclo temporal no *metaterreno* espelha-se no preenchimento e esvaziamento de espaços e objetos, numa procura de dar significado às ações mais simples do quotidiano. A dicotomia assume, neste trabalho, um ponto fulcral que me leva a optar pela simbologia numérica ‘0-1’, como fases de um todo. A transformação antropomórfica destes espaços surge da necessidade de lhes atribuir um significado existencial. Neste processo de conceptualização, opto por associar ao *metaterreno*, de forma marcante, a variável temporal de uma forma fluida, que trespassa o espaço e altera-lhe a matéria presente, conferindo uma multiplicidade de interpretações. Assim, a interação entre os elementos que compõem a instalação e o espectador é conseguida através da utilização virtual do tempo e da imagem.

O sujeito é o elo de ligação entre o espaço real e o espaço virtual. A necessidade de comunicar e interagir com o público, composto por múltiplos sujeitos, implica um diálogo não dirigido, onde a liberdade interpretativa não tem limites, numa tentativa de provocar sensações (i)materiais. A reação final depende sempre, em última instância, dos próprios (pre)conceitos do espectador, e isso constitui um desafio artístico. Destaco também a preparação artística, a montagem e a finalização do momento expositivo, que concretiza toda a conceptualização teórica deste projeto.

As opções artísticas traduzem as influências já referenciadas ao longo deste ensaio, que permitem dotar de identidade os espaços vazios por mim definidos. Ao incutir sentido aos binómios (vazio-cheio, partida-chegada e início-fim), através de ações triviais, os *metaterrenos* ganham propósito. Este preenchimento é conseguido pela multiplicidade de respostas dadas através da fotografia e do vídeo, acompanhados de uma plasticidade sonora.

Acredito que este projeto terá uma continuidade, dada a importância que atribuo ao processo de comunicação com o espectador. É meu objetivo, se possível, transportar este projeto para outros espaços expositivos e continuar a dialogar através da imagem. O desafio é, a partir daqui, continuar a explorar de outras formas esta problemática.

Bibliografia

A.A.V.V. *Terrenos Vagos*, Edições Universitárias Lusófonas, Lisboa, 2000.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *O Plano de Imagem: Espaço da Representação e Lugar do Espectador*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1996.

AUGÉ, Marc. *Não - Lugares: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, trad. Lúcia Mucznik, Bertrand Editora, Lisboa, 1994.

Banff Centre for the Arts. *Immersed in Technology: Art and Virtual Environments*, ed. lit. MOSER, Mary Anne; MACLEOD, Douglas, The MIT Press, Cambridge (MA), 1996.

BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema dos Objetos*, trad. Zulmira Ribeiro Tavares, Editora Perspectiva, São Paulo, 1989.

BEIRÃO, Maria Fernanda Seixas Farinha. *Vivência do Espaço e do Tempo na Criação Artística*, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São Bento, São Paulo, 1970 (Tese de Doutorado).

BOLLNOW, O. F. *Human Space*, Hyphen Press, London, 2011.

BRADY, Robert Kilian. *Time and Causality in a Neutralist Theory*, Faculdade de Letras, Coimbra, 1947.

BRITO-HENRIQUES, Eduardo; SOARES, Ana Luísa & AZAMBUJA, Sónia Talhé. *Os espaços abandonados na cidade: alternativas aos modelos convencionais de recuperação da paisagem urbana*, Comunicação apresentada ao I Colóquio Ibérico de Paisagem, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2017 (IGOT - Comunicações,

disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/27869/1/Os%20espa%C3%A7os%20abandonados%20na%20cidade.pdf>)

CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*, trad. José Colaço Barreiros, Publicações Dom Quixote, Alfragide, 2015.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*, trad. Ephraim Ferreira Alves, Editora Vozes, Petrópolis, 2014.

CHION, Michel. *Músicas, Media e Tecnologias*, trad. Armando Pereira da Silva, Instituto Piaget, Lisboa, 1997.

DODGE, Martin; KITCHIN, Rob. *Mapping Cyberspace*, Routledge, Londres, 2001.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento: Cinema I*, trad. Rafael Godinho, Assírio & Alvim, Lisboa, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que nós vemos, o que nos olha*, trad. Golgona Anghel e João Pedro Cachopo, Dafne Editora, Porto, 2011.

DIONÍSIO, Sant'Anna. *A Hipótese do Eterno Retorno*, Seara Nova, [Lisboa], 1946.

DIONÍSIO, Sant'Anna. *As Ideias de Espaço e Tempo*, Lisboa, 1959.

GELL, Alfred. *The Anthropology of Time: Cultural Constructions of Temporal Maps and Images*, Berg, Oxford, 1992.

KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*, trad. Anne Marie Davée, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

MORSE, Margaret. "Nature Morte: Landscape and Narrative in Virtual Environments" in Banff Centre for the Arts. *Immersed in Technology: Art and Virtual Environments*, ed. lit. MOSER, Mary Anne; MacLeod, Douglas, The MIT Press, Cambridge (MA), 1996, p. 195-232.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. "Terrain Vague" in DAVIDSON, C. (ed.). *Anyplace*. Cambridge, MA: MIT Press, 1995, p. 118-123.

O'DOHERTY, Bryan. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London, 1999.

ORSKOV, Willy. "Terreno Vago e Organizações de Materiais Simples", trad. Rogério Ferreira de Andrade, Helena Santos Reis in A.A.V.V. *Terrenos Vagos*, Edições Universitárias Lusófonas, Lisboa, 2000, p. 10-15.

POPPER, Frank. *Art of The Electronic Age*, Thames & Hudson, Londres, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*, trad. José Miranda Justo, Orfeu Negro, Lisboa, 2010.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa - Tomo I*, trad. Constança Marcondes Cesar, Papirus, São Paulo, 1994.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa - Tomo II*, trad. Marina Appenzeller, Papirus, São Paulo, 1995.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa - Tomo III*, trad. Roberto Leal Ferreira, Papirus, São Paulo, 1997.

RUSH, Michael. *New Media in Late 20th - Century Art*, Thames & Hudson, London, 1999.

TRAQUINO, Marta. *A construção do Lugar pela arte contemporânea*, Húmus, Ribeirão, 2010.

UMBELINO, Luís António; VIEIRA, Nuno Sousa. *Memória do Corpo, Tentação do Espaço*, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 2015.

VIVEIROS, Paulo. “A desinstalação das formas” in A.A.V.V. *Terrenos Vagos* , Edições Universitárias Lusófonas, Lisboa, 2000, p. 41-46.

Webgrafia

Definição do conceito de ‘terrenos expectantes’, <http://smi.ine.pt/Conceito/Detalhes/3195?voltar=1> , Acedido em Maio de 2016

Definição da palavra ‘antropomorfização’, <https://www.priberam.pt/dlpo/antropomorfiza%C3%A7%C3%A3o> , Acedido em Janeiro de 2017

Website do artista Tatsuo Miyajima, <http://tatsuomiyajima.com/> , Acedido em Janeiro de 2017

Website do artista Seton Smith, <http://setonsmith.com/> , Acedido em Março de 2017

“The Artist as Ethnographer?” de Hal Foster, http://www.corner-college.com/udb/cpro2ZgGKfArtist_As_Ethnographer.pdf , Acedido em Agosto de 2016

Exposição coletiva: ‘Logical Emotion: Contemporary Art from Japan’, <https://en.mocak.pl/logical-emotion-contemporary-art-from-japan> , Acedido em Janeiro de 2017

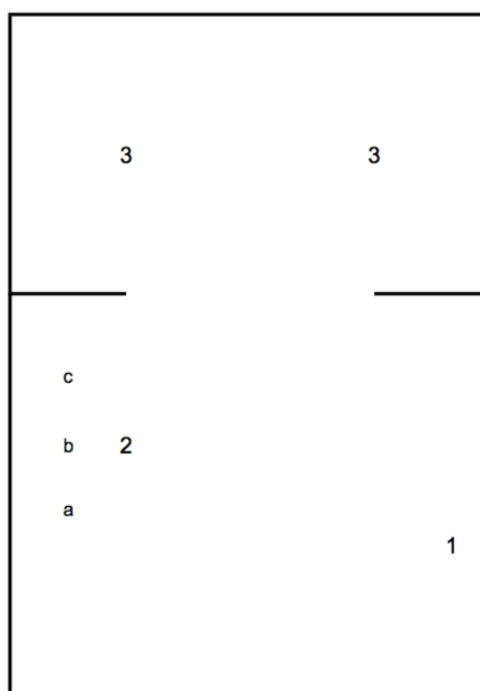
Notícia sobre a dupla João Maria Gusmão e Pedro Paiva, <https://www.publico.pt/2017/06/24/culturaipsilon/noticia/no-museu-espantado-de-joao-maria-gamao-e-pedro-paiva-1776248> , Acedido em Setembro de 2017

Biografia dos Artistas João Maria Gusmão e Pedro Paiva, <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/artistas/ver/112/artists> , Acedido em Outubro de 2017

Biografia do Artista Alexandre Estrela, <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/artistas/ver/104/artists> , Acedido em Outubro de 2017

“Os espaços abandonados na cidade: alternativas aos modelos convencionais de recuperação da paisagem urbana”, <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/27869/1/Os%20espa%C3%A7os%20abandonados%20na%20cidade.pdf> , Acedido em Junho de 2018

Anexo 1: Figuras



1. **Ciclos**, 2018

Vídeo HD 720p, cor, 24'06", loop

2. **Expectantes**, 2018

Projeções de vídeo sobre placas de aglomerado, 170 X 95,6 cm

a: Vídeo HD 1080p, cor, 0'55", loop

b: Vídeo HD 1080p, cor, 04'44", loop, som mono

c: Vídeo HD 1080p, cor, 0'55", loop

3. **0 - 1**, 2018

Quatro impressões backlit a jato de tinta, 46,5 X 61,5 cm

Duas caixas de luz em alumínio

Fig. 23: Folha de Sala presente na exposição final “Metaterrenos” com a localização e respectiva ficha técnica de cada peça. A 8 de Fevereiro de 2018.

Anexo 2: Vídeos

Vídeo 1

Excerto sonoro de um discurso de John F. Kennedy, disponível em <https://vimeo.com/263245090> com a password: somJFK

Vídeo 2

Excerto de ‘Cubo’, vídeo HD 1080p, cor, 04’44”, som mono. Disponível em <https://vimeo.com/340885987> com a password: metaterreno

Vídeo 3

Registo da exposição "Metaterrenos" a 8 de Fevereiro de 2018 na FBAUL. Vídeo HD 1080p, cor, 03’06”, som mono. Disponível em <https://vimeo.com/340888087>